

Per A-

1169 -831

ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ



# Σημειωτική

ТРУДЫ ПО  
ЗНАКОВЫМ  
СИСТЕМАМ 22

Per A-1169

-831

ISSN 0494-7304

0131-1859

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

# TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

831

ЗЕРКАЛО

СЕМИОТИКА ЗЕРКАЛЬНОСТИ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

XXII

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893. a. VIHİK 831 ВЫПУСК      ОСНОВАНЫ в 1893 г.

---

**ЗЕРКАЛО  
СЕМИОТИКА ЗЕРКАЛЬНОСТИ**

**ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ  
XXII**

ТАРТУ  
1988

Редколлегия: С. Г. Барсуков, М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров, Вяч. Вс. Иванов,  
Х. М. Лиги, Ю. М. Лотман (ответственный редактор серии),  
З. Г. Минц, Л. Э. Мьяль, М. Б. Плюханова, П. Х. Тороп, Б. А. Ус-  
пенский, И. А. Чернов

Редактор тома: З. Г. Минц

Секретарь редколлегии: С. Г. Барсуков.

## К СЕМИОТИКЕ ЗЕРКАЛА И ЗЕРКАЛЬНОСТИ

Окончив предисловие к «Алисе в Зазеркалье», Льюис Кэрролл поставил дату: «Рождество 1896», т. е. ровно 90 лет отделяют его от времени написания этого предисловия. Дата эта представляется символической, поскольку именно в книге Льюиса Кэрролла проблема зеркала как семиотического механизма была впервые поставлена с предельной отчетливостью. Тема эта продолжает сохранять научную актуальность. Об этом свидетельствует, с одной стороны, симпозиум, специально проведенный весной 1986 г. Лабораторией истории и семиотики Тартуского университета и посвященный проблемам семиотики зеркала (значительная часть докладов публикуется в настоящем сборнике), и, с другой — появление таких исследований, как «Зеркало» Умберто Эко<sup>1</sup>. К этому можно было бы добавить, что проблема энантиоморфизма (правизны-левизны) все более приобретает характер структурного стержня, сближающего, казалось бы, самые отдаленные научные области.

Упомянутая выше статья Умберто Эко и работы, публикуемые в настоящем сборнике, демонстрируют два возможных подхода к проблеме семиотики зеркала. Итальянский ученый, анализируя возможность зеркала как некоторого оптического объекта выступать в качестве знака, рассматривает место зеркала и зеркалоподобных предметов в индивидуальной (прежде всего бытовой) практике человека. Семиотика зеркала берется под знаком психологии личности. Отправляясь от психоаналитической концепции Лакана о «зеркальной стадии»<sup>2</sup> как определенном возрастном этапе в овладении человека своим телом, он изучает зеркало как инструмент индивидуального самоотождествления. С этих позиций он считает возможным отрицать энантиоморфизм зеркального отражения (мену правого и левого), ссылаясь на то, что практически никто, глядя в зеркало, не пытается бриться левой рукой и не путает, на какую руку у него надеты часы. Между переворачиванием изображения в хрусталике человеческого

глаза и переворачиванием изображений в зеркале, по его мнению, лишь та разница, что за миллионы лет пользование хрусталиком образовало генетическую привычку, между тем как история зеркала, для этих масштабов, молода.

Работы, публикуемые в настоящем сборнике, рассматривают зеркало как феномен семиотики культуры, что вводит необходимость контекста (проблемы симметрии, логики возможных миров, мифологии). Если попытаться дать понятию «культура» самое обобщенное определение (разумеется, с семиотической точки зрения), то его придется охарактеризовать как внутреннюю часть замкнутого пространства, обладающего относительно небольшим размером по отношению к внешнему и признаками упорядоченности, созданности человеком, «правильности», чему во внешнем пространстве будет соответствовать неупорядоченность, природность и «неправильность». Как признаки, по которым отличаются упорядоченность от неупорядоченности, правильность от неправильности, так и оценки на какой-либо шкале ценностей могут меняться, в частности, в зависимости от ориентированности пространства по вектору «свой-чужой». Возможны и различные усложняющие комбинации. Так, научное сознание физика-теоретика и бытовое сознание обычного человека взаимно рассматривают «свои» миры как упорядоченные, а «чужие» как хаотические. Однако семиотик культуры XX века опишет их как варианты единой модели.

Поскольку дихотомия внутреннего (культурного) и внешнего пространств составляет универсалию семиотики культуры, особую значимость приобретает *граница* между ними. Этим определяется и интерес к зеркалу для семиотики культуры: зеркало в большинстве случаев выступает как граница семиотической организации и граница между «нашим» и «чужим» мирами (при любом заполнении, от «я-ты» до «досмертие-послесмертие»). С этой точки зрения мена правого-левого становится знаком более общей закономерности: структурной реорганизации, например, перемены направления в течении времени, что, как показано в статье Б. А. Успенского (см. с. 000 наст. сборника), является разновидностью эффекта зеркальности. Это не должно удивлять тех, кто помнит, что в зазеркалье Керролла время текло вспять: «Одно хорошо, — продолжала Королева, — помнишь при этом и прошлое и будущее! «У меня память не такая, — сказала Алиса. — Я не могу вспомнить то, что еще не случилось». — Значит, у тебя память неважная <...> Возьмем, к примеру Королевского Гонца. Он сейчас в тюрьме, отбывает наказание, а суд начнется только в будущую среду. Ну, а про преступление он еще и не думал»<sup>3!</sup> Таким образом, простейшие зеркальные эффекты: мена правого и левого, внешнего и внутреннего (находящееся за спиной оказывается перед глазами, и пространство замыкается; «задом наперед, совсем наоборот», как восклицал

Траляля) — оказываются знаками *других организаций*, что, с точки зрения *данной* организации, предстает как неправильность или дезорганизация. Таким образом, зеркало оказывается в истории культуры семиотической машиной описания чужой структуры. Поэтому оно так пригодно для логических игр и мифологических построений.

#### ЛИТЕРАТУРА

<sup>1</sup> *Eco Umberto*. Mirrors. Iconicity: essays on the nature of cultur; Festsch. für Thomas A. Sebeok. — Tübingen, 1986. — 215—237.

<sup>2</sup> *Lacan J.* Ecrits. — Paris: Seuil, 1966.

<sup>3</sup> *Кэрролл Льюис*. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Изд. подг. Н. М. Демурова. — 1986 г.

24 декабря  
1986 г.

*Редколлегия*

## ЗЕРКАЛО КАК ПОТЕНЦИАЛЬНЫЙ СЕМИОТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Ю. И. Левин

### I

1. Материальный объект может использоваться утилитарно, — но также и как знак (символ) чего-то иного, чем является он сам<sup>1</sup>. Человек изобретает новые способы утилизации как природных объектов, так и ранее созданных искусственных: так, зеркало, наряду с первоначальным применением, нашло использование в таких приборах, как перископ, телескоп-рефлектор, гелиоустановки, лазеры и т. д. Аналогично изобретаются и новые знаковые (символические) употребления объекта. Они могут имплицироваться его материальными свойствами (ср. такие символы, как колесо Фортуны, мировое дерево, «лествица» и т. д.), — но положение может осложняться взаимозависимостью утилитарных и символических свойств: с одной стороны, использование имплицитирует символику (крест как орудие казни — крест как символ), с другой стороны, символическое использование может имплицитировать вторичное утилитарное или квазиутилитарное (мировое дерево — рождественская елка).

Последний пример показывает, что ситуация в сфере оппозиции утилитарное/символическое еще более сложна, чем может показаться. В обряде эта оппозиция снимается: символическое и есть утилитарное. Дальнейшие осложнения вызывает введение категории эстетического. В эстетическом объекте объединяется сублимированная утилитарность (удовлетворение «потребности в красоте») и нечетко очерченное, но очень интенсивное поле символических функций — начиная с того, что эстетический объект сам выступает как единый знак и построен как иерархическая структура знаков разных уровней, и кончая, например, тем, что

---

<sup>1</sup> Мы не будем различать при этом знаковое использование самого объекта как такового и какого-либо его знакового же субститута — изобразительного (иконического) или словесного (символического).



он может выступать в роли символа социального статуса его владельца. Особенно сложной оказывается ситуация в сфере прикладного искусства, где «символическое», «орнаментальное», «утилитарное» и «ритуальное» могут сочетаться, нейтрализоваться и смешиваться самыми разнообразными способами — см. некоторые соображения в моей статье «Провербиальное пространство» (в кн. Паремииологические исследования. М., 1984).

Было бы соблазнительно попытаться классифицировать некоторые профессии по их отношению к созданию и использованию объектов:

изобретатель — из природных объектов и артефактов, используя их физические свойства, создает модели новых (утилитарных) объектов;

жрец — использует прежние и/или создает новые символические (ритуальные) объекты или новые символические употребления ранее существовавших символических или утилитарных (или природных) объектов;

поэт — использует (в вербализованной форме) прежние и/или создает новые символические объекты<sup>2</sup>;

литературовед-семиотик — отыскивает и отгадывает символы в текстах;

археолог — по предметам первоначально неизвестного назначения восстанавливает их утилитарные или символические функции, и т. д.

2. В связи со сказанным выше возникает идея построения «дедуктивной», или, менее претенциозно, «потентивной» семиотики. В той мере, в которой семиотика занимается «вещами» (и их знаками), используется индуктивный путь: изучаются семиотические функции того или иного объекта — будь то крест, очаг, зеркало, часы, молния или золото — в разных культурах. Однако возможен и другой, дедуктивный подход: попытаться вывести возможные семиотические свойства объекта из его материальных свойств (понятно, что исследователя здесь подстерегает опасность «дедудировать» то, что он заранее знает). Дедукцию эту можно строить *more geometrico*, сформулировав вначале «аксиомы объекта», т. е. его эксплицитное определение через указание по возможности независимых релевантных свойств. Последующее сравнение выведенных потенциальных семиотических свойств с реально используемыми в знаковых системах различных культур могло бы бросить некоторый свет на процесс семиозиса.

Среди бесчисленного множества природных и искусственных объектов выделяется сравнительно небольшое количество легко

---

<sup>2</sup> Сближение поэта и жреца, являющееся едва ли не культурной универсалией, объясняется, таким образом, их «профессиональной близостью». Различие лишь в том, что поэт работает только с вербальным материалом и не связан с ритуалом (ср., впрочем, теургическую теорию и практику символов).

и естественно семиотизируемых (= мифологизируемых) — см. словники таких справочников, как Мифы народов мира, т. т. I, II, 1980, 1982, или Jobs G., Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols, N. Y., 1962. (В этой связи возникает вопрос: какими характеристиками объекта определяется его «легкая семиотизируемость»?) Зеркало принадлежит к числу немногих искусственных объектов такого рода. К тому же его физические свойства легко формулируемы в отвлечении от той или иной материальной реализации. Поэтому естественно напрашивается попытка проделать намеченный выше эксперимент именно с этим объектом.

3. «Определение» зеркала. Зеркало — объект, создающий точное (в определенных отношениях) воспроизведение (копию) видимого облика любого предмета (оригинала) и его движения, если этот оригинал находится в определенных пространственных отношениях с зеркалом (грубо говоря, «перед» зеркалом) и с глазом наблюдателя; копия и ее движения синхронны оригиналу и его движениям; она доступна только зрению; она пространственно отделена от оригинала; она воспроизводит оригинал с точностью до отношения правое/левое; видимая часть копии определенным — диктуемым законами геометрической оптики — образом зависит от положения оригинала и глаза наблюдателя относительно зеркала (а также от размеров последнего). Копия стереоскопична, но возникает на гладкой плоской поверхности, вообще говоря, непроницаемой (без разрушения «зеркальности»).

Модификации:

1) тусклое зеркало;  
2) прозрачное зеркало (т. е. попросту стекло в определенных оптических условиях);

3) кривое зеркало.

4. Семиотические потенции зеркала.

а. Отражение, будучи воспроизведением оригинала, может служить моделью знака вообще и иконического в особенности.

б. Отражение как модель восприятия (ср. «теорию отражения»), в особенности зрительного.

в. Определенные семиотические потенции заключены в том, что зеркало отражает все зримое, что попадает в его «поле зрения» (в соотношении с углом зрения наблюдателя), не взирая на лица, спонтанно, ненамеренно и бесстрастно.

г. В частности, в связи с п. в., отражение может служить моделью творчества — реалистического, или же сознательно или бессознательно деформирующего действительность (кривое зеркало).

д. Непроницаемость зеркала (и разрушение его свойств при попытке нарушить ее), безмолвность и неосязаемость изображения соотносят изображение со сновидениями, призраками и вооб-

ще с *иным*, потусторонним *миром*. В том же направлении работает и пространственная мена сторон в отражении.

е. То обстоятельство, что изображение мы видим, но не можем потрогать, т. е. его двумерность и неосязаемость, делают зеркало моделью *лжи*, обмана, — или, на философском уровне, моделью *противоречия видимости и сущности*.

ж. Изображение тождественно оригиналу и одновременно отлично от него; результат — парадокс тождества:  $(A=A)$  &  $(A \neq A)$ .

з. Зеркало как средство порождения симметрии (со всем присущим ей спектром семиотических потенций).

и, к, л. Зеркало дает человеку уникальную возможность видеть себя, свое лицо, свои глаза, давая тем самым повод для диалога с самим собой. Отсюда вытекает много важных семиотических потенций: 1) возникает тема *двойника*, чрезвычайно богатая своими собственными возможностями; 2) отражение связывается с «рефлексией», самосознанием; 3) появляется оппозиция: смотреть *в себя / на себя*. Если первый член этой оппозиции дает возможность осознать уникальность Я, божественное, неограниченное в себе, то второй скорее снимает это ощущение уникальности: я оказываюсь подобен другим. Со смотрением на себя со стороны могут быть связаны различные импликации, от нарциссизма до отращения к собственному изображению. Последнее может объясняться тем, что отражение замкнуто в себе, непроцессуально, полностью предсказуемо (когда человек «корчит рожи» перед зеркалом, он пытается преодолеть эту предсказуемость), словом, это нечто тупиковое, т. е. противоположное тому, как человек в норме воспринимает свое Я.

м. Глядя в зеркало, мы видим, в частности, то, что непосредственно недоступно в данный момент нашему взору; отсюда его прототипичность по отношению к различным волшебным «оптическим приборам», от сказочного волшебного зеркальца до борхесовского Алефа.

н. Движение изображения может порождаться как тривиальным образом — движением оригинала, так и нетривиальным — движением самого зеркала. В результате объект, сам по себе неподвижный, может оказаться движущимся, что порождает некоторые не совсем ясные семиотические потенции.

о. Поскольку отражение источника света само является источником света, то, в сочетании с движением зеркала, возникает возможность использования зеркала для передачи сообщений (от пускания зайчиков до гелиотелеграфа), и, соответственно, зеркало может выступать как модель *вестника*, вообще, источника или передатчика сообщений.

п. *Эхо* (отражение звука) и *тьень* (своего рода антиотражение) как корреляты зеркального отражения (ср. сочетание мотивов зеркала и эха в мифе о Нарциссе).

р. В зеркале может отражаться любой видимый предмет, в частности, другое зеркало, со своим отражением. Отсюда — *два зеркала* как простейший прибор, порождающий бесконечность (как ее идею, так и ее «визуальную модель») и моделирующий бесконечный регресс. При этом вызываемое поглощением света потускнение отражений высокого порядка может ассоциироваться с неясностью будущего или прошлого, с памятью и т. д.

с. Видимо, исключительно многообразны семиотические потенции *кривого зеркала*. Отмечу лишь, что его простейшие частные случаи — вогнутое и выпуклое зеркало — могут служить моделями, соответственно, гиперболы и литоты.

т. *Прозрачное зеркало* может служить метасемиотической моделью совмещения двух независимых сообщений на одном носителе. Бесконечное многообразие возможных соотношений между этими сообщениями (изображениями) чревато богатыми семиотическими потенциями. В частности, оппозиция видимого сквозь/отраженного может интерпретироваться как оппозиция действительности/иллюзии, чужого/своего, внешнего/внутреннего и т. д.

у, ф, х. Хотя упоминание материала, из которого сделано зеркало, вряд ли являлось бы значимой частью его определения, но в определенных контекстах этот материал может оказаться релевантным, и его конкретизация может порождать самостоятельные семиотические потенции: 1) металлическое зеркало может соотноситься со щитом, выступая тем самым в функции волшебного средства, оберегающего от опасности (ср. щит Персея); 2) стеклянное зеркало характеризуется хрупкостью; когда разбивается зеркало, как бы раскалывается и изображение — с очевидными импликациями; 3) водное зеркало особенно богато возможностями. Оно легко разруσιμο, — но, в отличие от стеклянного, быстро восстанавливает свои зеркальные свойства, оно обладает «глубиной», т. е. у него есть свое специфическое «зазеркалье» (ср. с прозрачным зеркалом); оно горизонтально, отражает небо (которое как бы опрокидывается в глубину) и ориентирует мир в соответствии с оппозицией верх/низ, контаминируя члены этой оппозиции.

5. При исследовании системы аксиом в математике (а именно, при доказательстве независимости аксиомы А от остальных аксиом системы) прибегают к такому приему: рассматривается система, состоящая из всех аксиом исходной системы, кроме А, и отрицания А (если такая система непротиворечива, то А независима от остальных аксиом). В п. 4 рассматривались семиотические следствия «системы аксиом зеркала» как таковой. Дополнительный спектр семиотических возможностей может выявиться, если мы, прибегнув к вышеописанному приему, попробуем рассмотреть семиотические импликации нарушения отдельных

аксном объекта (некоторые из таких импликаций уже упоминались в п. 4).

Нарушение свойства синхронности изображения оригиналу приводит к идее зеркала, в котором можно видеть прошлое и будущее (а также к идее закрепления изображения). Другой, наиболее обычный тип «волшебного зеркала» связан с нарушением требования «сопричастности» оригинала и зеркала, — когда зеркало может отражать то, что не находится в его «поле зрения» (в пределе здесь получается прибор типа Алефа, отражающий все во вселенной). Нарушение аксиомы буквальности изображения может приводить, в частности, к идее зеркала, отражающего не видимость, а сущность, — или же вовсе «замещающего» зеркала, показывающего, например, гадающей девушке ее суженого (в пределе же — к «эффекту Шлемиля», — полному отсутствию отражения у некоторых маркированных объектов).

Нарушение таких свойств изображения, как неосвязаемость и безмолвность, в сочетании с вышеупомянутыми нарушениями зависимости отражения от оригинала, порождают идею двойника, автономного от оригинала, и, шире, идею «Зазеркалья», автономного от нашего мира, — своего рода антимира: переворачивание оппозиции правого/левого (а для горизонтального зеркала также верха/низа) может имплицировать переворачивание и других базисных оппозиций, упорядочивающих физический и нравственный универсум. Отмечу, что к идее автономности изображения может привести и факт зависимости изображения от (угла зрения) наблюдателя и возникающий отсюда вопрос о том, что же изображается в зеркале в отсутствие наблюдателя.

Наконец, нарушение аксиомы непроницаемости зеркала влечет за собой возможность проникновения человека в иной мир и вообще взаимопроникновения и взаимодействия двух миров. В связи с этим обратим внимание на исключительное многообразие и многочисленность окружающих человека «зеркал», т. е. отражающих поверхностей, — от собственно зеркал и окон до озер и луж, снежинок, кусочков каменного угля и пресловутого бутылочного горлышка на плотине в лунную ночь; все они создают «разрывы» в зримой вещественной ткани мира, а в мифологизирующем плане могут рассматриваться как окна в иной мир.

## II

### 1. Зеркало у Вл. Ходасевича

Зеркало как «готовый предмет», источник и носитель целого комплекса поэтических мотивов, появляется в зрелой поэзии Ходасевича по меньшей мере в девяти стихотворениях, которые четко разбиваются на три группы по материальному воплоще-

нию зеркала: А — водное зеркало, Б — прозрачное зеркало (стекло или глаз), В — обычное зеркало.

А. Нет, ты не прав, я не собой пленен.  
Что доброго в наемнике усталом?  
Своим чудесным, божеским началом,  
Смотря в себя, я сладко потрясен.  
Когда в стихах, в отображеньи малом,  
Мне подлинный мой облик обнажен, —  
Мне кажется, что я стою, склонен,  
В вечерний час над водяным зеркалом,  
И чтоб мою к себе приблизить высь,  
Гляжу я вглубь, где звезды занялись.  
Упав туда, спокойно угасает  
Нечистый взор моих земных очей,  
Но пламенно оттуда проступает  
Венок из звезд над головой моей.

(«Про себя, II», 1919).

Зеркало, появившись в правой части сравнения, быстро материализуется, переходя с тропенческого на фабульный уровень. Стихотворение построено на инвариантной в поэтическом мире Х. оппозиции внешнего / внутреннего ( $\approx$  тела / души) в человеке, приравненных к земному / небесному ( $\approx$  низкому / высокому). Функция зеркала — элиминирование первых и выявление вторых членов этих оппозиций. Взгляд *на* себя не дает ничего «доброего» — «Что доброго в наемнике усталом?» Взгляд *в* себя, в глубь души, замещается взглядом на свои стихи, выполняющие функцию зеркала, дающего подлинное отражение — сущности (внутреннего), а не видимости (внешнего). В «водяном зеркале», которому уподобляются стихи, используется и то, что оно водное, и то, что оно горизонтальное. Водное зеркало, во-первых, «тусклое», и поэтому мелиорирующее: в нем «угасает Нечистый взор моих земных очей»; во-вторых, изображение в нем, оставаясь двумерным и близким к смотрящемуся в него («... мою к себе приблизить высь...»), одновременно обладает и измерением глубины («гляжу я вглубь...»), что соотносится со смотрением в глубь себя. Еще важнее горизонтальность: это зеркало меняет верх на низ, высоту на глубину, как бы нейтрализуя соответствующую оппозицию, совмещая ее полюсы, — что в точности соответствует известной в мистической традиции модели души, именно глубины которой причастны «божескому началу», внешним выражением которого выступает отражающийся в воде «венок из звезд». Использовано и то свойство горизонтального зеркала, что над ним надо склониться, т. е. принять молитвенную позу, чтобы увидеть свое отражение. Мы видим таким образом, что здесь с исключительной полнотой (и редкой эстетической убедительностью) использованы «естественные» свойства водного зеркала.

... И я смотрю как бы обратным взором  
В себя.  
И так пленительна души живая влага,  
Что, как Нарцисс, я с берега земного  
Срываюсь и лечу туда, где я один,  
В моем родном первоначальном мире,  
Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то —  
И обретенным вновь...

(«Полдень», 1918).

Смотрение в себя, в свою душу здесь уподобляется смотре-нию в водное зеркало (через мифологическую метафору «души живая влага»). Но вместо раскрытия потенциалов водного зеркала как «готового предмета», используется «готовый миф» о Нарциссе, притом трансформированный (в каноническом варианте мифа Нарцисс не бросается в воду). Смотрение *в* (себя) в сравнении становится смотрением *на* (свое отражение): то, что в этом мире достигается самоуглублением, — там, «в моем родном первоначальном мире», лежит на поверхности. И это смотрение как бы отождествляется с пребыванием в ином мире, где можно обрести когда-то утерянное свое подлинное Я. Возникает мотив проникновения в зазеркалье и слияния со своим отражением — но неполного: «один», но одновременно «лицом к лицу с собой».

... Мы в тротуары смотримся, как в стекла,  
Мы смотрим в небо — в небе дождь и муть...  
Не чудно ли? В затоптанном и низком  
Свой горный лик мы нынче обрели...

(«Март», 1922).

Здесь метафорические мотивировки сменяются реалистиче-скими: зеркало появляется как реальный мокрый тротуар, отра-жающий небо. Функция его та же, что в более ранних стихах: нейтрализация и (здесь) даже частичная мена полюсов оппози-ции небо/земля ( $\approx$ высокое/низкое). Впрочем, идейная струк-тура, стоящая за сходными мотивами, здесь иная: обретение высокого в низком (ср. то же на ином материале в «Петербурге» 1926 г.).

... на листе широко  
Отображаю... нет, не я:  
Лишь угловатая кривая,  
Минутный профиль тех высот,  
Где, восходя и ниспадая,  
Мой дух страдает и живет.

(«Вдруг из-за туч...», 1923).

Роль зеркала выполняет здесь лист бумаги, стихи, которые на нем пишутся (как в «Про себя», и то же слово: отображенье, отображаюсь), сама графика этих стихотворных строк, почерк автора. Но отражается здесь не подлинный облик души, ее «бо-

жеское начало», как в стихотворении 1919 г., а лишь местопребывание души, не «горный лик», а «горный мир», да и то мимо-летно и схематично («минутный профиль»), — что снимает налет нарциссизма, отчетливый в стихах 1918—1919 гг., и придает трагичность звучанию стихотворения, как бы связывающего «душев-ный» мир «Тяжелой лиры» и бездушный мир «Европейской ночи».

Б.                   ... А там, за толстым и огромным  
                      Отполированным стеклом,  
                      Как бы в аквариуме темном,  
                      В аквариуме голубом —  
                      Многоочитые трамваи  
                      Плывут между подводных лип...  
... И там, скользя в ночную гнилость,  
                      На толще чуждого стекла  
                      В вагонных окнах отразилась  
                      Поверхность моего стола, —  
                      И проникая в жизнь чужую,  
                      Вдруг с отвращеньем узнаю  
                      Отрубленную, неживую  
                      Ночную голову мою.

(«Берлинское», 1923).

В берлинских стихах Х. тесно соприкасается с современными ему течениями живописи: экспрессионизмом (особенно «С берлинской улицы...»), гротескным реализмом в стиле Гросса («Нет, не найду сегодня пищи я», «Дачное»), магическим реализмом в духе Кирико («Все каменное...») и, в этом стихотворении, с своеобразно — в сюрреалистическом или филоновском духе — преломленным кубизмом. Мир предстает в виде системы плоскостей, прозрачных и одновременно отражающих. Здесь это стеклянная стена кафе, стекла трамваев и зеркальная «поверхность моего стола», создающие сложную систему многократных отражений с эффектом двойной экспозиции (где-то должно находиться еще и неназванное косо повешенное зеркало, позволяющее горизонтальной поверхности стола отразиться в вертикальном зеркале трамвайных окон). Весь этот громоздкий «реалистически мотивирующий» аппарат используется для создания чувства ирреальности реально происходящего, причем действительно существующее (видимое сквозь) и отраженное приравняются в этой ирреальности (с той же целью используются и «подводные» метафоры). Другая оппозиция, снимаемая с помощью того же эффекта, — оппозиция своего/чужого пространства (их разделяет стеклянная стена кафе), перемешивающихся благодаря двойной экспозиции: «На толще *чуждого* стекла... отразилась Поверхность *моего* стола», «проникая в жизнь *чужую*, ... узнаю... голову *мою*». С исключительной эффективностью использовано также то обстоятельство, что в зеркале может отражаться (быть видимой наблюдателю) лишь часть предмета (прием,



широко эксплуатируемый в живописи). Наконец, то отталкивание, которое может быть сопряжено со взглядом на свое отражение, здесь усугубляется тем, что это отражение появляется в неожиданном месте и «чуждом» пространстве.

Покрова Майи потаенной  
Не приподнять моей руке,  
Но чуден мир, отображенный  
В твоём расширенном зрачке.  
Там в непостижном сочетаньи  
Любовь и улица даны:  
Огня эфирного пыланье  
И просто — таянье весны.  
Там светлый космос возникает  
Под зыбким пологом ресниц...

(«Покрова Майи...», 1922).

Зрачок играет здесь — метафорически — роль прозрачного зеркала: в нём видно и отражение (улица, таянье весны), и то, что «за» зеркалом (любовь, «огня эфирного пыланье»); это «непостижное сочетанье» создаёт своеобразную двойную экспозицию, в которой внешнее и внутреннее синтезированы в «светлом космосе». Зрачок любимой женщины выступает в функции Алевфа и «приподнимает» «покров Майи».

... А на бельмах у слепого  
Целый мир отображен:  
Дом, лужок, забор, корова,  
Ключья неба голубого —  
Все, чего не видит он.

(«Слепой», 1923).

Это стихотворение — как будто карикатура на предыдущее. Снова глаза как зеркало, но это зеркало выступает здесь (в отличие от всех ранее рассмотренных стихотворений, где использовались различные нетривиальные его модификации) лишь в своей прямой функции — отражать, — а «за ним» ничего нет. Зато отражает оно «целый мир» — подчеркнуто упрощённый до детского рисунка (в разительном контрасте с «чудным миром» предыдущего стихотворения). Трагическая ирония здесь в том, что глаза, призванные пропускать лучи, вместо этого только отражают их, — и «целый мир», отражённый в них, видит только посторонний наблюдатель; а «зеркало души» становится просто зеркалом (впрочем, здесь использована выпуклость этого зеркала, — то, что оно уменьшающее, чем и обусловлена инфантильность изображения).

«Соррентинские фотографии» (1926) целиком построены на двойной экспозиции в техническом смысле слова (собственно зеркала тут нет, но использование того же эффекта, достигнутого

с помощью прозрачного зеркала, в других стихах Х., позволяет и эту небольшую поэму отнести к «зеркальным» стихам). Совмещение двух изображений на одном снимке выступает здесь как модель жизни вообще или, точнее, жизни эмигранта, чья память насыщена образами России, постоянно проступающими сквозь окружающую реальность:

... Я вижу скалы и агавы.  
А в них, сквозь них и между них —  
Домишко ветхий и плюгавый,  
Обитель прачек и портних.  
.....  
... И отражен кастеллармарской  
Зеленоватую волной,  
Огромный страж России царской  
Вниз опрокинут головой.  
Так отражался он Невой...  
Таким явился предо мной —  
Ошибка пленки неудачной...

(В последнем фрагменте использовано и отражение в горизонтальном зеркале; мена верха и низа, опрокидывание служит здесь символом крушения старой России, воплощенной ангелом на шпиле колокольни Петропавловской крепости.)

В.                    Я, я, я. Что за дикое слово!  
                         Неужели вон тот — это я?  
                         Разве мама любила такого,  
                         Желтосерого, полуседого...  
                         .....  
                         .....  
... Только есть одиночество в раме  
                         Говорящего правду стекла.

(«Перед зеркалом», 1924)

Сравнение этого стихотворения с «Про себя» (и промежуточными стихами) красноречиво демонстрирует постепенную, но решительную эволюцию поэтики и умонастроения Х. а *realiora ad realibus*, его отказ от последних следов символистской поэтики, утрату иллюзий, утрату души как главного персонажа стихов, разочарование в «божеском начале» человека, поворот к своеобразному трагическому реализму. Здесь — единственный раз — появляется «настоящее» зеркало, используемое по его наиболее прямому назначению. В прямом контрасте с «Про себя» зеркало тут не мелиорирующее, не отражающее сущность, душу и т. д., — а «говорящее правду». Правда же горька и состоит в том, что внутренняя жизнь, память о прошлом и другие проявления души и духа иллюзорны, а реально лишь «желтосерое, полуседое» отражение и одиночество (подчеркнутое возможностью диалога лишь со своим отражением). Отражение

здесь «хуже» оригинала: в нем видно, что остался лишь «наемник усталый», а иллюзии о «божеском начале» не оправдались: теперь душа уже не отражается в зеркале, а, может быть, ее и вовсе нет.

## 2. Зеркало у Х. Л. Борхеса

А. В мире Борхеса реальное и воображаемое, иллюзорное — от сновидения и грезы до конструктов мышления — уравниваются в правах (особую роль при этом играет воплощенное в слове, на бумаге: такое бытие имеет даже более высокую степень реальности, чем бытие материальных объектов). Отсюда вытекает специфическое отношение к зеркалам: поскольку изображение столь же реально, как оригинал, зеркало производит неестественную и отталкивающую операцию удвоения реальности, нарушая тем самым требуемую разумом и эстетическим чувством уникальность явлений и, прежде всего, уникальность Я, человеческой личности: «...ужас удвоения всего многообразия реальности охватывал меня..., стоило мне заглянуть в большие зеркала» («Завешенные зеркала»); ср. начало «Тлен, Укбар, Orbis tertius». Такой же эффект дает зеркальная симметрия, являющаяся как бы материализацией отражения в зеркале: «Вблизи вилла... поражала бессмысленной симметрией и маниакальной повторяемостью украшений... Девять дней и девять ночей я умирал в этой безлюдной симметрической вилле; ...ненавистный двулобый Янус... нагонял на меня ужас во сне и наяву. Я возненавидел свое тело, мне чудилось, что два глаза, две руки, два легких — это так же чудовишно, как два лица» («Смерть и бус-соль»).

Б. Но эта метафизическая идиосинкразия не всегда вступает в игру, и Борхес широко и разнообразно использует и «положительные» с его точки зрения аспекты зеркала, не отказываясь от экспериментов с нарушениями различных его свойств. Так, зеркало может сохранять однажды отразившийся в нем образ и выступать, таким образом, как модель памяти («Какое-то слабое... воспоминание о Герберте Эше... еще сохраняется в гостинице в Адроге, среди буйной жимолости и в мнимой глубине зеркала — «Тлен, Укбар, Orbis tertius»). Тщательно разработан мотив волшебного зеркала (или магического кристалла), в котором отражается все сущее и вмещается весь мир («Алеф»).

Неожиданный поворот зеркальной темы возникает в эссе «Борхес и я». Литературное Я автора — «Борхес» — выступает в качестве отражения его человеческого Я, но отражения почти карикатурного («...он разделяет мои пристрастия, но с таким самодовольством, что это уже походит на роль» и т. д.). Попытка освободиться от этого неприятного отражения (путем смены «мифологии окраин на игры с временем и пространством») не

приводит к успеху: отражение постепенно уподобляется оригиналу («Теперь и эти игры принадлежат ему, а мне нужно придумывать что-то новое»). Таким образом, тут реализованы мотивы искаженного изображения, «приспосабливающегося» к оригиналу, бегства от собственного отражения, автономности отражения, — а также неразличения оригинала и изображения («Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу»).

В. Однако более всего привлекает Борхеса зеркало как инструмент, порожающий бесконечность. Уже одно зеркало «выражает и обещает бесконечность» («Вавилонская библиотека»). Но наиболее богата возможностями система из (по крайней мере) двух взаимоотражающих зеркал.

Базисной здесь является система из двух параллельных зеркал А и В. Математически она описывается следующим образом: заданы два множества А и В и два отображения  $\alpha$  и  $\beta$ ;  $\alpha$  отображает В в А ( $\alpha V = A_1 \subset A$ ),  $\beta$  отображает А в В ( $\beta A = B_1 \subset B$ ). Возникает бесконечная система отображающихся и отображенных подмножеств:

$$\begin{aligned} \alpha V_1 = A_2 \subset A_1, \dots, \alpha V_i = A_{i+1} \subset A_i, \dots \\ \beta A_1 = B_2 \subset B_1, \dots, \beta A_i = B_{i+1} \subset B_i, \dots, \end{aligned}$$

и, таким образом,  $A \supset A_1 \supset A_2 \supset \dots, B \supset B_1 \supset B_2 \supset \dots$ . Такая система материально реализуема. Но Борхес предпочитает более простую математически, но материально не реализуемую вырожденную систему, когда  $B \equiv A$ , — типа «карта в карте». Здесь мы имеем дело с «самоотражением», или (сжимающим) отображением в себя:

$$\alpha A = A_1 \subset A, \alpha A_1 = \alpha^2 A = A_2 \subset A_1, \dots, \alpha A_i = \alpha^{i+1} A = A_{i+1} \subset A_i, \dots ;$$

результат — бесконечная последовательность вложенных друг в друга образов  $\dots \subset A_{i+1} \subset A_i \subset \dots \subset A_2 \subset A_1 \subset A$ , при мысленной реализации дающих как бы зримую картину бесконечности и бесконечного регресса. Но Борхеса, конечно, интересует не эта конструкция как таковая, а ее психологические и метафизические импликации. «Почему нас смущает, что карта включена в карту и тысяча и одна ночь в книгу о «Тысяче и одной ночи»? Почему нас смущает, что Дон Кихот становится читателем «Дон Кихота», а Гамлет — зрителем «Гамлета»? Кажется, я отыскал причину: подобные сдвиги внушают нам, что если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы, по отношению к ним читатели или зрители, тоже, возможно, вымышленны» («Скрытая магия в Дон Кихоте»; ср. бесконечную цепочку грезящих друг друга персонажей в «Кругах руин», где эпитафия из «Сквозь зеркало» Л. Кэрролла мог бы быть дополнен ахматовским «Только зеркало зеркалу снится»). Борхесовская интерпретация предполагает, что читатель, не ограничиваясь достройкой

самоотражающейся структуры типа «Дон Кихот» в «Дон Кихоте»» до бесконечности вглубь, включает и себя (и свой мир) в эту структуру, которая тем самым может мыслиться бесконечной в обе стороны, — т. е. само зеркало также мыслится — и мыслит себя — как отражение и, стало быть, как звено в бесконечной цепи отражений. Для Борхеса это становится лишним поводом поставить перед читателем проблему соотношения реальности и иллюзии, что возвращает нас к тому, о чем говорилось в п. А. Отмечу попутно, что подача событий в отраженном в чужом восприятии и чужой речи (или в вымышленном письменном документе) виде является одним из основных повествовательных приемов Борхеса, с помощью которого он добивается именно ощущения реальности описываемых событий (см. подробнее в моей статье «Повествовательная структура как генератор смысла»: Труды по знаковым системам XIV, Тарту, 1981).

### 3. Зеркало у Вл. Набокова

Особенности набоковской модели мира, ряд тем и метатем, проходящих через все его творчество, — таких, как соотношение реальной и воображенной действительности, проблема тождества и различия автора, повествователя и персонажа, тема «запечатленности» и мн. др., а также связанные с ними стилистические и повествовательные особенности типа двойной экспозиции, прорывов в иной пространственно-временной план и т. д., — позволяют предположить, что мотивы, связанные с зеркалом, должны играть существенную роль в его прозе. И это предположение подтверждается: зеркало в самых разных планах, реальных и метафорических, активно эксплуатируется Набоковым почти везде, а в двух или трех крупных вещах зеркальная тематика является центральной и конституирующей.

«Отчаянье» построено на ситуации, инвертирующей ситуацию типа «Двух веронцев» или «Двенадцатой ночи»: там реальное подобие двух персонажей заставляет всех посторонних отождествлять или смешивать их; здесь подобие оказывается мнимым, и никто не обманут, кроме самого персонажа-повествователя. Сходство Феликса с Германом (обнаруживающее свою мнимость лишь к концу романа) подается через метафору зеркала как инструмента, создающего двойников, причем сразу же используется мотив автономности отражения («Я медленно поднял правую руку, но его шуйца (NB)<sup>3</sup> не поднялась, а я почти ожидал этого»), и эта метафора проходит через весь роман («...сейчас весь смысл моей жизни заключается в том, что у

<sup>3</sup> В другом месте мена сторон в отражении мотивирует то странное для героя обстоятельство, что Феликс не видит своего сходства с героем: «... он видел себя таким, каким был на снимке или в зеркале, то есть как бы справа налево, не так, как в действительности».

меня есть живое отражение»), — причем использование зеркальной метафоры скрыто имплицитует и мнимость сходства. Метафора эта сразу густо обрастает вариациями, мотивированными тем, что в сознании героя все окружающее воспринимается через образ зеркала, и мир оказывается заполненным отражениями на всех уровнях («... в этом неверном мире отражений...»), причем соотношение между оригиналом и отражением, реальным и иллюзорным все время остается не до конца проясненным, а метафорические зеркала то и дело сменяются реальными.

Так, сразу же после того, как Герман увидел в Феликсе своего двойника, он подает ему зеркальце, — но тот, пожав плечами, отвечает: «Богатый на бедняка не похож» (первый намек на мнимость сходства). (Далее эта реплика перерастает в пародийную утопию «идеального подобия, которое соединит людей в будущем бесклассовом обществе», «где все люди будут друг друга похожи, как Герман и Феликс, мир Геликсов и Ферманов, — мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас... его совершенный двойник».) Если без зеркала Герман, глядя на Феликса, видит в нем свое отражение, — но автономное, — то, вернувшись в гостиницу и глядя в зеркало, он видит в нем Феликса, — но ведущего себя так, как полагается отражению («Я вынул платок, он вынул платок тоже»).

Зеркальные вариации в романе исключительно многообразны. Я отмечу лишь некоторые из них.

Смещение оригинала и изображения, мена ролей. После выстрела Германа Феликс «упал не сразу, сперва dokonчил движение, еще относившееся к жизни, — а именно, почти полный поворот, — хотел вероятно в шутку повертеться передо мной, как перед зеркалом». Герман глядит на труп: «Теперь, когда в полной неподвижности застыли черты, сходство было такое, что право я не знал, кто убит — я или он... Мне казалось, что я гляжусь в неподвижную воду». После убийства и бегства: «... укрепившееся отражение предьявляло свои права. Не я искал убежище в чужой стране, не я обрастал бородой, а Феликс, убивший меня».

Оригинал приобретает свойства отражения: жена и ее брат говорят о Германе, «как будто меня не было в комнате, как будто я был тенью... — и эта их шуточная привычка теперь казалась мне полной значения, точно я и вправду присутствую только в качестве отражения, а тело мое — далеко».

Слияние оригинала и отражения. «Когда падал лист, то навстречу ему из тенистых глубин воды летел неотвратимый двойник. Встреча их была беззвучна. Падал кружась лист, и кружась стремилось к нему его точное отражение. Я не мог оторвать взгляда от их неизбежных встреч» (что как бы

предсказывает «слияние» Германа с Феликсом после убийства последнего).

Отражение как минус-оригинал: «... по бледному бювару... шли, так и сяк скрещиваясь, отпечатки неведомых строк, — иррациональный почерк, минус-почерк, — что всегда напоминает мне зеркало, — минус на минус дает плюс. Мне пришло в голову, что и Феликс некий минус-я...».

Искажающее изображение. «... у нас были тождественные черты, и в самом совершенном покое тождество это достигало крайней своей очевидности, — а смерть это покой лица, художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника: так ветер туманит счастье Нарцисса». В этой сложной конструкции жизнь неявно уподоблена ряби на воде, естественное состояние которой — покой; здесь преуказано специфически «художественное» отношение героя к замышляемому убийству; напомним, что на самом деле именно в трупе Феликса никто не усмотрел сходства с Германом: именно «эстетический просчет» обуславливает несостоятельность и крах героя. Упомяну, что в романе использован и мотив кривого зеркала, которое «раздевает человека или начинает уплотнять его... под давлением неисчислимых зеркальных атмосфер, — а не то тянешься, как тесто, и рвешься пополам»; ср. также мотив «ненормального» зеркала, «с кривизной, с безуминкой, которое вероятно сразу бы треснуло, отразись в нем хоть одно подлинное человеческое лицо» (своеобразный вариант волшебного зеркала — индикатора «подлинности»).

Отмечу еще, что слово *зеркало*, именующее особо значимый для повествователя объект (и к тому же «обманувший» его), временами табуируется, и вместо него выступает *блестящее стекло*, *ртутные тени* или метаописательное *олакрез*.

В «Отчаяньи» мы имеем дело с героем и его квазотражением — реальным лицом; все построено на соотношении и взаимодействии этих двух персонажей. В «Соглядатае» число зеркал увеличивается, и их расстановка усложняется: персонаж, в конечном счете, оказывается единственным — но мультиплицированным своими отражениями. Повесть очень своеобразно воплощает тему Нарцисса, едва намеченную в «Отчаяньи». Нарцисс влюблен в свое отражение; он нуждается лишь в себе — и единственном зеркале; его трагедия — в невозможности слияния в акте любви со своим призрачным двойником. Он не озабочен ни умножением числа своих отражений, ни их увековечением. В «Соглядатае» исходным пунктом также является самовлюбленность и стремление видеть себя со стороны, но современный Нарцисс экстенсифицирует и «этернизирует» влечения древнего: ему нужно обставить себя как можно большим числом зеркал и, по возможности, увековечить свои отражения в них, — причем этими зеркалами должны быть другие люди, и эти другие нужны

лишь как зеркала. Сосредоточенная интенсивность Нарцисса сменяется лихорадочной экстенсивностью. К этому можно добавить, что Нарцисс любит лишь своей красотой, Смуров же — даже своей низостью.

Маниакальное стремление героя глядеть на себя со стороны, глазами других, обуславливает и повествовательную структуру «Соглядатая». На протяжении почти всей повести рассказчик отделен от Смурова и является одним из зеркал, его отражающих. За пять страниц до конца, в обставленном зеркалами цветочном магазине «я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне мое отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу». И тут же происходит окончательное слияние «я» и Смурова: «...вдруг меня сзади окликнул голос: «Господин Смуров»... Я обернулся на звук моего имени».

Дурная замкнутость героя на себе, на своих отражениях, приводит к представлению о пустом и замкнутом зеркальном мире, где нет ничего, кроме накопления отражений, — возникает как бы негатив солипсизма: «Ведь меня нет — есть только тысячи зеркал, которые меня отражают»<sup>4</sup>.

Зеркальные мотивы рассмотренных двух вещей находят спустя много лет свое отражение в «Бледном огне». Как в «Соглядатае», протагонист-повествователь (здесь автор и действующее лицо комментарий к поэме Кинбот) и персонаж повествования (король Карл) оказываются одним и тем же лицом, причем слияние их происходит, как в ранней повести, постепенно и как бы независимо от воли повествователя, который то и дело «проговаривается». То, что Кинбот является отражением Карла, эксплицировано и даже психологически мотивировано: в ответ на слова Шейда, что *кинбот*, кажется, по-землянски означает *цареубийца*, Кинбот «жаждал объяснить, что король, потопивший свою личность в зеркале изгнания, в каком-то смысле является именно *цареубийцей*».

Как в «Отчаяньи», здесь используются палиндромы и другие зеркальные анаграммы: отмечается, что фамилия Кинбота является «чем-то вроде анаграммы Боткина или Бодкина»; экстремисты, свергшие короля и носящие название «теней», были

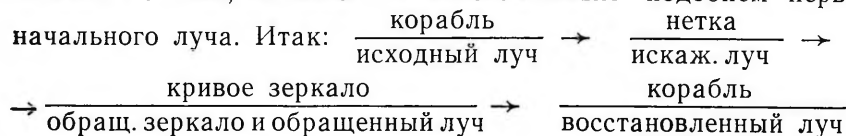
<sup>4</sup> О Набокове часто говорят как «о великом стилисте», изменившем, однако, великим этическим традициям русской литературы. Здесь не место оспаривать эту точку зрения, но стоит обратить внимание, что вряд ли во всей русской литературе найдется произведение, где с большей убедительностью разоблачалась бы нравственная несостоятельность эгоцентризма, замкнутости человека на себе, глухоты и слепоты к окружающему, чем в «Отчаяньи» и «Соглядатае». Более того, «сноб и эстет» Набоков, демонстрируя в этих вещах изысканнейшие литературные *tour de force*'ы, показывает с их помощью нравственную ущербность «чисто эстетического» подхода к жизни, ведущего, как оказывается, к подлости и преступлению (в этом плане герой «Отчаянья» сопоставим — *mutatis mutandis* — с Раскольниковым и Иваном Карамазовым).



«теневыми близнецами карлистов», — и у Одона, спасшего короля, был сводный брат, экстремист Нодо... Неожиданно возникает отголосок «мира Геликсов и Ферманов»: когда в салонном разговоре упоминается о схожести Кинбота и короля, Кинбот заявляет, что имя страны Зембля «происходит от Semblerland, то-есть страна отражений или подобий». Разнообразно используются реальные зеркала, дающие так или иначе искаженные (или уллучшенные, или размноженные) изображения. Поэма Шейда открывается развернутой «двойной экспозицией», где птица разбивается о «ложную лазурь оконного стекла», — а ночью «я давал темному стеклу / развесить над травой всю мебель, / и как было дивно, когда снег... вздымался так, / что кресло и кровать стояли в точности / на снегу, на этой хрустальной земле», — что превосхищает всю обманчивую и двоящуюся структуру романа. Да и весь «комментарий» к поэме представляет собой грандиозное зеркало, чудовищно искажающее оригинал и творящее свою собственную действительность. Отмечу, что для читателя отражение и оригинал здесь фактически меняются ролями, и скорее поэма читается как комментарий к «комментария», представляющему собой основной текст. Наконец, выходя за рамки текста, стоит заметить, что весь роман можно рассматривать как автопародию, искаженное отражение набоковского комментария к «Онегину», то и дело уводящего читателя далеко от пушкинского романа — в историю европейских литератур или в детские воспоминания комментатора.

Из чрезвычайно многочисленных и разнообразных случаев использования зеркальных мотивов в других произведениях Набокова, я упомяну лишь несколько.

В «Приглашении на казнь» Цецилия Ц. вспоминает про «нетки» — «непонятные и уродливые предметы», к которым прилагалось «непонятное и уродливое» кривое зеркало, подогнанное к этим предметам так, что «получался в зеркале чудный странный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж...». Как бы ни толковать это, — например, как метафору искусства, преображающего уродливую жизнь, — но можно указать замечательную аналогию в одном недавнем физическом открытии (Б. Я. Зельдович, 1972 г. — см. «В мире науки», 1986, № 2, 3): если лазерный луч исказить, пропустив его, например, через матовое стекло, и далее направить в трубу с газообразным метаном, то последний действует как «обращающее зеркало»: луч отражается так, что оказывается как бы обращенным во времени, так что отраженный луч, пройдя обратно через тот же участок матового стекла, оказывается неискаженным подобием первоначального луча. Итак:



В том же романе использован — в качестве карикатурной модели памяти — мотив застывшего отражения: «... Сиял широкий зеркальный шкаф, явившийся со своим личным отражением (а именно: уголок супружеской спальни, — полоса солнца на полу, оброненная перчатка и открытая в глубине дверь)». А в «Защите Лужина» память героя-мономана уподобляется двум зеркалам: «... в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся... перспектива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее, бесконечное число раз».

Наконец, в «Даре» мы встречаем редкий мотив движущегося зеркала, как бы очеловечивающего изображение неодушевленных предметов: «... из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви...». Этот едва мелькнувший образ можно рассматривать как модель искусства вообще и творчества самого автора в особенности. Тем примечательнее, что в роли моделирующего инструмента здесь выступает именно зеркало.

## **О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ИКОНИЧЕСКОГО И ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО СИМВОЛИЗМА В ФИГУРАТИВНЫХ ПРОЦЕССАХ**

**В. М. Мейзерский**

Различные способы коммуникации могут характеризоваться типом взаимодействия иконического и символического языков, основанных, соответственно, на нелинейных и линейных отношениях. Между тем взаимоотношение между этими системами асимметрично. Например, в идеографической письменности внутри линейной последовательности знаки строятся по типу нелинейного комбинирования. Вероятно, такая организация восходит к палеолитическим текстограммам, где фигуративная последовательность вступает в нелинейные отношения с символически организованным пространством (Леруа-Гуран, 1976).

Фрейдовский анализ снов также позволяет сделать вывод о том, что онирическая символика располагает факты в двойной перспективе (Деррида, 1966; Лакан, 1966; Рудинеско, 1972; Тодоров, 1974). Сон обладает идеографической структурой, которая репродуцируется одновременно с элементами означающих. Речь идет о чем-то большем, нежели аналогия: как отмечает Ж. Деррида, египетские толкования снов основывались на идеографии. По мнению египтян, боги подарили людям письменность, инспирируясь сновидениями, поэтому в письменности мы находим ключ к снам (Деррида, 1966, 19).

Теоретически, асимметрия вербального и иконического символизма объясняется статусом естественного языка, способного коннотировать другие знаковые системы. Обычно мы склонны отождествлять иконический знак и его референт, обозначая их одним словом (группа  $\mu$ , 1986, 230). Однако при афазии, связанной с упразднением иерархии лингвистических единиц, ситуация инвертируется. Афатик такого типа избегает употребления синонимов и затрудняется при назывании изображений предметов. Для него именованное изображение и именованное объект представляют собой две различные процедуры, так как устанавливается эквивалентность между лингвистическими и иконическими

символами (Якобсон, 1963, 60). Аналогичное смещение в функционировании двух взаимодополнительных моделей можно иллюстрировать на распределении фактов *allegoria in factis* / *allegoria in verbis* в средневековой системе универсального символизма (Струбель, 1975).

В последнее время активизировались исследования, посвященные роли символизма в организации опыта (Том, 1973; Спербер, 1975) и продуцировании дискурсивных «образов» (Барт, 1964; Эделин, 1967, 1974; группа  $\mu$ , 1976). Можно предположить, что язык не только коннотирует другие системы, но и интегрирует в себе иконические коды.

Одной из областей, позволяющих описание этих процессов, являются риторические классификации. При построении таксономий, основанных на семантических критериях, возникают парадоксы, анализ которых способствует локализации зон, где взаимодействие иконического и вербального символизма представляется наиболее интенсивным.

Одним из первых с этим явлением столкнулся Ц. Тодоров (Тодоров, 1974), попытавшийся сопоставить Фрейдовскую типологию фигур с традиционными категориями. З. Фрейд использовал одну и ту же терминологию при описании снов и вербальных острот, причем некоторые категории получили неоднозначное распределение. Это касается синекдохи (частично перекрывающей случаи метафоры и метонимии) и отношений *in absentia* / *in praesentia*. Воспроизведение тодордовской реконструкции было бы слишком громоздким. Отметим только, что Тодоров меняет перспективу анализа, акцентируя внимание на фактах вербального символизма (у Фрейда им приписывается вспомогательное значение) и приходит к выводу о непродуктивности оппозиции *in absentia* / *in praesentia*, что само по себе парадоксально, если учесть, какую роль играет в психоанализе концепт «вытеснения».

Сходные явления мы попытаемся проиллюстрировать на классификациях, предложенных Р. Якобсоном и группой  $\mu$ .

Семантическая концепция Р. Якобсона основывается на теории символа Ч. С. Пирса, который подразделяет знаки на индексные, иконические и символические. Индексное отношение основывается на фактической смежности. Иконическое отношение основывается на общности по некоторому свойству. Что касается символического отношения, то оно устанавливается безотносительно к фактической связи и основывается на взаимной переводимости знаков. Здесь акцент делается на дифференциальном характере знака. Интерпретации (перевод) могут осуществляться в виртуальной парадигме (ось отбора) или в актуальной синтагме (ось комбинирования), где устанавливаются отношения, аналогичные сходству и смежности.

Поскольку в случаях афазии нарушение смежности сопряжено с нераспознаванием синекдохи и метонимии, а нарушение

сходства связано с игнорированием метафоры, метафора соотносится с осью отбора, а метонимия с осью комбинирования (Якобсон, 1963, 43—67). Здесь имеет место тернарная семантическая модель: Якобсон выделяет сигнификативное отношение, где дистинкция смежности/сходства нейтрализована, а дифференциальное отношение подразделяется на ось отбора и ось комбинирования. Примечательно, что аналогия лингвистического и экстралингвистического символизма оговаривается Якобсоном только для оси комбинирования.

При переводе «Очерков» на французский язык Н. Рювет обратил внимание на то, что Лакан идентифицирует Фрейдовскую «конденсацию» с метафорой и «перестановку» с метонимией, тогда как у Якобсона «конденсация» идентифицируется с синекдохой. Фактически, Якобсон вводит дистинкцию: метафора / метонимия + синекдоха, а Лакан устанавливает отношение: метонимия / метафора + синекдоха.

Если учесть конкретные формы синекдохи, выявится нетривиальность этого расхождения. Все примеры синекдохи являются примерами *in absentia* (тогда как синекдоха относится к оси комбинирования, устанавливающей отношение между актуальными терминами), а все примеры метафоры являются *in praesentia* (хотя ось отбора по определению виртуальна). С точки зрения синтаксических критериев определения метафоры это обстоятельство критиковалось Ж. Тамин (Тамин, 1979, 79—80). Отметим в этой связи, что в языке синтаксические критерии существенны только для метафоры *in praesentia*, которая может быть референциальной, тогда как лингвистическая метафора *in absentia* (Женетт 1970) может функционировать и без участия синтаксиса.

Парадокс объясняется следующими соображениями. Дистинкция между метафорой / метонимией может проводиться в сигнификативном и дискурсивном планах. Поскольку типология Якобсона основана на противопоставлении оси отбора и оси комбинирования и постулирует эквивалентность между смежностью объектов и знаков, происходит смешение референциальных и семантических синекдох. Упрощенный вариант этой модели представлен концепцией М. Ле Гера, который соотносит метонимию с сигнификацией и метафору с осью отбора (Гер, 1973). Отметим, что Ж. Лакан, например, резонно противопоставляет референциальную и семантическую метонимии, где последняя является функцией метафоры.

Необходимо учитывать асимметрию в распределении синекдох и отношений *in absentia* / *in praesentia*, когда речь идет о вербальном и иконическом символизме. В референциальном плане синекдоха части и целого всегда образует отношение *in praesentia*, которое в дискурсе может функционировать только как *in absentia*. Синекдоха рода и вида является семантическим отно-

нием *in absentia*. Следовательно, дискурс нейтрализует различие в базовых операциях, образуя область неопределенности. Что касается метафоры, то на оси отбора она всегда представлена *in absentia*, а в иконическом языке как *in praesentia*, но при проекции на ось комбинирования могут реализоваться оба отношения. Возникает ощущение, что Р. Якобсон проецирует в дискурс как лингвистические, так и экстралингвистические аспекты знаково-поведения. Неконтролируемая зона дислоцирована в области отношения синекдохи и референциальной метафоры.

Эта область неопределенности может быть уточнена при обращении к таксономии группы  $\mu$ , основанной на принципах компонентного анализа. Здесь используется методика Б. Поттье (Поттье, 1964), согласно которой каждая единица может быть разложена двумя альтернативными способами. В референциальной декомпозиции ( $\Pi$ ) ментальная репрезентация объекта разлагается на координированные части (конъюнктивное отношение). В семантической декомпозиции ( $\Sigma$ ) концепт рассматривается как класс суб-классов (дизъюнктивное отношение). Следовательно, каждая лексема может быть представлена как пакет разнотипных сем, над которыми осуществляются базовые риторические операции: прибавление (A), вычитание (S) и производные от них операции (субституция и пермутация) (группа  $\mu$ , 1986).

Наличие двух типов декомпозиции ( $\Pi$ ,  $\Sigma$ ) и двух операций (A, S) достаточно для построения модели из четырех тропов, каковыми являются генерализующая семантическая синекдоха ( $Sg\Sigma$ ), партикуляризирующая семантическая синекдоха ( $Sp\Sigma$ ), партикуляризирующая референциальная синекдоха ( $Sp\Pi$ ) и генерализующая референциальная синекдоха ( $Sg\Pi$ ). Эти четыре модальности можно сгруппировать в два класса: (а) эксплицитная синекдоха, основанная на вычитании ( $Sg\Sigma$  и  $Sp\Pi$ ), комбинации которой образует метафору, и (б) имплицитная синекдоха, основанная на прибавлении ( $Sp\Sigma$  и  $Sg\Pi$ ), комбинации которой образуют метонимию (группа  $\mu$ , 1977, 48—67).

Предложенная схема позволяет объяснить парадоксы якобсоновской классификации. Якобсоновская модель охватывает процессы, содержащие (A) (прибавление и вычитание-прибавление), но пренебрегает процессами, подчиненными (S). Соответственно, ( $Sp\Pi$ ) противопоставляется Якобсоном метафоре и на этом основании объединяется с ( $Sg\Pi$ ) и ( $Sp\Sigma$ ), которые действительно лежат в основе метонимии.

Примем для простоты изложения конвенцию, согласно которой мы будем трактовать семы (семемы) и базовые тропы как термины языка, а не метаязыка, каковыми они являются. Тогда можно сказать, что классификация учитывает интегрированные в языке иконические отношения. Распределение тропов должно

воспроизводить связи, существующие между референциальными и концептуальными семами.

В действительности анализ базовой матрицы выявляет наличие дистрибутивной неоднозначности, имеющей точную локализацию.

Льежские риторы придерживаются концепции Ж. Коэна (Коэн, 1966, 1970), согласно которой фигуры являются результатом применения двух операций, обеспечивающих отклонение и его редукцию. В этом смысле базовая операция фигуры не образует, т. е. матрица элементарных синекдох относится к «нулевому уровню» риторичности. Продуктивными являются только «компенсирующие тропы», представленные в первом приближении метафорой и метонимией. Метафора оперирует типом ( $\Sigma$ ) (пересечение, основанное на совместном обладании семами) или типом ( $\Pi$ ), репрезентуя совместное обладание частями. Метонимия, основанная на способе ( $\Sigma$ ), образует включение в охватывающий ансамбль сем, основанная на способе ( $\Pi$ ) предполагает включение в некоторую материальную тотальность.

Однако в лексеме (и превышающих ее единицах) семы типа ( $\Sigma$ ) и ( $\Pi$ ) имеют неупорядоченное распределение. Это касается не только итерируемых контекстуальных сем, но и ядер, поскольку они находятся в отношении пересечения (исключение составляют омонимы, которые можно определить как лексемы с непересекающимися ядрами) (Греймас, 1977). В случае метонимии это не вызывает затруднений в силу включения сем в общий ансамбль (семическая однородность контролируется методологическими процедурами). Но уже в скорректированной метафоре, комбинирующей смежность и пересечение, однородность ансамбля становится проблематичной. Смещение происходит в метафорическом поле, где матрица подсказывает возможность референциальной метафоры, которая реально существует в иконическом языке, а в дискурсе превращается в синекдоху ( $Sp\Pi$ ).

Неопределенность имеет точный адрес. Она связана с синекдохой ( $Sp\Pi$ ), функционирующей в качестве производного тропа, занимающего место метафоры типа ( $\Pi$ ), которая реально не встречается в языке. Именно на этом типе синекдохы акцентирована последующая критика (см. напр. Рювет, 1975), показавшая, что ( $Sp\Pi$ ) в действительности производна от метафоры типа ( $\Sigma$ ).

Для разбора этого парадокса обратимся к анализу Н. Сато (Токийский университет), посвященному используемым группой  $\mu$  типам декомпозиции. По мнению Сато, тип ( $\Sigma$ ) соответствует синекдохе рода и вида, которая Аристотелем относилась к метафоре. Что касается ( $\Pi$ ), то он неоднозначен. В ( $\Pi$ ) части связаны конъюнктивным отношением между пропозициями. Такая декомпозиция является дистрибутивной в том смысле, что семы

целого неравным образом распределены в частях. Здесь идентифицируются две формулы, которые можно обозначить соответственно как (П) и (рi):

(П) человек = (голова) и (ноги) и (руки) ...

(рi) быть человеком = (обладать головой) и (обладать ногами) ...

Если сравнить эти серии, легко заметить, что (П) является референциальным разложением, тогда как (рi) представляет собой семантическое (семическое) разложение. Из двух приемов только (П) может разлагать реальность безотносительно к ее репрезентации в языке. Различие между сериями станет наглядным, если мы введем негативное определение семы. Например: быть человеком = (обладать головой) и (не обладать хвостом) ... При учете контекстуального распределения классом мы получим для этой серии интегрированную в языке пространственную парадигму (см. Греймас, 1977; Гер, 1973), соотносимую с такими мифологическими архисемемами, как 'антропоморфное' и 'зооморфное'. Их фигуративное употребление связано с метафорой типа (Σ), актуально редуцируемой к (SpП) (ср. укр. «голова колгоспу»).

Н. Сато предлагает оперировать тремя типами декомпозиции, воспроизводя яacobсоновскую триаду. (П) соотносится с референциальным (метонимическим) отношением, (Σ) и (рi) являются семантическими. Концептуальная метафора может быть получена комбинированием синекдох типа (Σ), (SpП) является синекдой типа (рi). Соответственно, Сато вводит схему: метонимия/метафора + синекдоха, которая в действительности вуалирует оппозицию метонимии и синекдох.

Однако при анализе фигур, реализуемых в языке, референциальная декомпозиция (П) представляется мало продуктивной, поскольку, разлагая дискурсивные единицы, мы можем получить только те отношения, которые интегрированы в языковой структуре. Элементы, полученные по типу (Σ) и (рi), образуют серии, только частично пересекающиеся с референциальным членением, возможным в иконическом языке. Поэтому при переводе иконических фигур в дискурсивный план нормальным представляется изменение в дистрибуции соответствующих признаков, нарушающее симметрию теоретической схемы. Отметим в этой связи, что различие, например, абстрактной и конкретной лексики является не лексическим, а семантическим, так как граница проходит внутри лексемы на уровне ее контекстуального распределения. Это обеспечивает, в частности, возможность использования «абстрактной» лексики в т. н. «образной» речи.

Более перспективным с точки зрения анализа взаимоотношений лингвистического и иконического символизма представляется использование дистрибутивных критериев, локализирующих случаи асимметрии. Осуществление такого рода анализа предполагает



описание развернутых фигуративных дискурсов (напр. *métaphore bilée*) (см. Риффатер, 1969; Дюбуа, 1975), характеризующихся итерацией базовых элементов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Группа  $\mu$ . Общая риторика. — М.: Прогресс, 1986.
2. *Barthes R.* Rhetorique de l'image // *Communications*. — 1964. — N 4.
3. *Cohen J.* Structure de langage poétique. — Paris: Flammarions, 1966.
4. *Cohen J.* Théorie de la figure // *Communications*. — 1970. — N 16.
5. *Derrida J.* Freud et la scène de l'écriture // *Tel Quel*. — 1966. — N 26.
6. *Dubois Ph.* La métaphore filée et la fonctionnement du texte // *Le Français moderne*. — 1975. — N 43, 3.
7. *Edeline F.* L'image et la poésie // *Journal des poètes*. — 1967. — N 1—2.
8. *Edeline F.* Mediation rhétorique et formation du symbol // *Cahiers Internationaux de symbolisme*. — 1974. — N 26.
9. *Genette G.* La rhétorique restreinte // *Communications*. — 1970. — N 16.
10. *Greimas A.-J.* Sémantique structurale: Recherche de méthode. Paris: Larousse, 1977.
11. Группа  $\mu$ . Dubois et al. La chafetière est sur la table: Eléments pour une rhétorique de l'image // *Communications et langages*. — 1976. — N 29.
12. Группа  $\mu$ . Dubois et al. Rhetorique de la poésie. — Paris: PUF, 1977.
13. *Guern M.* Le Sémantique de la métaphore et de la métonymie. — Paris: Larousse, 1973.
14. *Jakobson R.* Essais de linguistique générale. — Paris: Minuit, 1963.
15. *Lavan J.* Ecrits. — Paris: Sevil, 1966.
16. *Leroi-Gourhan A.* Les religions de la préhistoire: (Paléolithique). — Paris: PUF, 1976.
17. *Pottier B.* Vers une sémantique moderne // *Travaux de linguistique et littérature*. — 1964. — N 1.
18. *Riffaterre M.* La métaphore filée dans la poésie surréaliste // *Langue française*. — 1969. — N 3.
19. *Rondinesco E.* L'action d'une métaphore // *La pensée*. — 1972. — N 162.
20. *Ruwet N.* Synecdoques et métonimies // *Poétique*. — 1975. — N 23.
21. *Sato N.* Synecdoque, un trope suspect // *Revue d'esthétique*. — 1979. — N 1—2.
22. *Sperber D.* Rudiments de la rhétorique cognitive // *Poétique*. — 1975. — N 23.
23. *Strubel A.* «Allegoria in factis» et «Allegoria in verbis» // *Poétique*. — 1975. — N 23.
24. *Tamine J.* Métaphore et syntaxe // *Langages*. — 1979. — N 54.
25. *Thom R.* De l'icône au symbole: Esquisse d'une théorie du symbolisme // *Cahiers Internationaux de symbolisme*. — 1973. — N 22—23.
26. *Todorov T.* Recherches sur symbolisme linguistique. I: Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique // *Poétique*. — 1974. — N 18.

## «СВЕТ МОЙ, ЗЕРКАЛЬЦЕ, СКАЖИ...» (к семиотике волшебного зеркала)

С. Т. Золян

Свойство зеркальце имело:  
Говорить оно умело...  
А. С. Пушкин

Цель нашей статьи — попытаться объяснить, почему говорят волшебные зеркала. Для этого требуется рассмотреть лингвосомиотические принципы, на которых «работает» волшебное зеркало. То, что зеркало, как простое, так и обычное, — это своего рода символ некоторых семантических принципов текстопорождения и, одновременно, текстопорождающий механизм, уже отмечалось в литературе. Однако нельзя не заметить, что несколько в тени остается собственно семиотический аспект проблемы, а именно: языковая реальность, стоящая за символической выявляемых оппозиций. Еще менее ясно, символом каких языковых механизмов оказывается «семиотическое» зеркало.

Попытка лингвистического описания семиотического устройства волшебных зеркал — так, как они описаны в разного рода фольклорных и литературных текстах — приводит к следующему выводу: волшебное зеркало есть обобщающая метафора некоторых фундаментальных принципов семантики языка, которые, кстати, с особой наглядностью проявляются при использовании языка в поэтической функции.

Связь зеркала с языком может показаться невозможной — ввиду принципиального различия между иконическим и символическим семиозисом. Зеркало показывает, а не обозначает. Как метафору языковой семантики скорее можно рассматривать другое волшебное средство — вещь, волшебную, книгу. Но, как мы увидим, различие между книгой и зеркалом определяется не столько оппозициями символическое / иконическое и т. п., сколько различием между контекстно-независимой семантикой языка (предложение) и контекстно-зависимой (высказывание).

Поэтому в вырожденных случаях книга и зеркало вполне способны заменять друг друга (указано Л. А. Абрамяном). Так,

в одном из вариантов сказки о Елене Премудрой герой прячется в волшебной книге, (№ 236 из собрания Афанасьева), в другом (№ 237) — за зеркало, поэтому Елена не может его найти. Некоторые волшебные книги напоминают зеркала, а некоторые зеркала — волшебные книги. Так, книга в одной из афанасьевских сказок (№ 154) — это скорее зеркало, ее способен прочесть и неграмотный. В уже упомянутой сказке № 236 говорится: «Елена Премудрая развернула свою волшебную книгу, смотрела, смотрела — книга ничего не показывает». С другой стороны, во времена немого кино в волшебном зеркале могли появляться титры (сообщено М. Ямпольским).

Случаи полной взаимозаменяемости зеркала и книги возможны при утрате ими специфических свойств. Но ни о какой вырожденности не может идти речи в тех, куда более многочисленных случаях, когда отражение сопровождается звучанием и говорением. Л. А. Абрамяном был собран богатый этнографический материал, показывающий тесную связь между видением и слышанием. Применительно к интересующему нас отражению в зеркале можно упомянуть о китайских металлических зеркалах: они имели сферическую форму, чтобы глядящийся одновременно мог услышать и свое эхо, отраженный звук, то есть получить свой еще и звуковой портрет. В новелле Ван Ду «Древнее зеркало» (сб. «Танские новеллы», М., 1960) особо подчеркнута связь зеркала со звоном; это же зеркало способно говорить, приснившись во сне. Особенно показателен миф о Нарциссе и нимфе Эхо, где сплетены воедино три очень характерных мотива — двойничества, отражения и звучания/говорения.

Поэтому не должно показаться неожиданным появление у Пушкина сугубо говорящего зеркала. В «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» зеркало ничего не показывает, оно только говорит, причем, что очень существенно, говорит практически одно и то же. Правда, зеркало говорит и в послужившей Пушкину источником сказке бр. Гримм (см.: Азадовский, 1938), но у Пушкина значимые семиотические свойства зеркала даны как бы «в минимуме» и потому — с большей эксплицитностью.

Отказ от иконического и изобразительного в пользу символического и вербального в данном случае особенно показателен потому, что, как можно судить по другой сказке, «Сказке о золотом петушке», мотив волшебной книги оставил Пушкина равнодушным. Во всяком случае, волшебная книга не оставила в этой сказке никаких следов<sup>1</sup>, хотя в послужившей Пушкину источником «Легенде об арабском звездочете» В. Ирвинга могущество звездочета основывается на обладании этой книгой и умении ею пользоваться.

Обратимся непосредственно к «Сказке о мертвой царевне». В сказке зеркало говорит шесть раз: в первый и пятый ( $t_1$ ,  $t_5$ ) на вопрос царицы «Я ль на свете всех милее, /Всех румяней и белее?»

зеркало отвечает одинаково: «Ты, конечно, спору нет; / Ты, царица всех милее, / Всех румяней и белее». В остальных случаях зеркальце отвечает (с некоторыми лексическими вариациями). «Ты прекрасна, спору нет; / Но царица всех милее, / Всех румяней и белее».

Нетрудно заметить, что зеркальце выступает как пропозициональная функция, или предикат, — « $x$  — всех милее, всех румяней и белее», где переменная « $x$ » может принимать различные значения в различные моменты времени. (Опускаем несущественные подробности, связанные с двухместностью функции и конъюнкцией предикатов, в дальнейшем для краткости будем использовать один: «быть прекрасней всех»). Переменная — это тот индивид (а не имя индивида), при подстановке которого пропозициональная функция имеет истинностное значение, то есть может быть истинной или ложной. Поскольку от зеркала требуют говорить только правду («Свет мой, зеркальце, скажи, / Да всю правду доложи»), то место переменной занимает только тот индивид, при котором пропозициональная функция приобретает значение «истинно». Таким образом, зеркальце предназначено выделить тот индивид, который в данный момент времени (момент вопрошания царицы — момент говорения зеркала) является прекраснее всех.

В терминах современной семантики это значит, что пушкинское зеркальце есть ни что иное, как метафора такого фундаментального лингвистического понятия, как предикат, или пропозициональная функция. Эта функция определена на некотором множестве миров  $w_1 \dots w_6$ , задаваемых дейктической координатой времени говорения  $t_1 \dots t_6$ . Зеркальце выделяет тот индивид, который прекраснее всех в данный момент времени в данном мире. Царица прекраснее всех (= единственный индивид, при котором пропозиция — истинна) в тех мирах и в те моменты времени, в которых царица не существует: в  $t_1$  — царица еще ребенок, в  $t_5$  — она спит мертвым сном. Царица же прекраснее всех во всех мирах, в которых она существует, так что предложение «Царица — прекраснее всех» приобретает черты необходимо истинного высказывания<sup>2</sup>.

Другой предикат, «быть прекрасной», выделяет один и тот же индивид — царицу («Ты прекрасна, спору нет»). У этого предиката — постоянный аргумент «ты», семантизируемый относительно постоянной дейктической координаты адресата, почему «ты» всякий раз в «языке зеркальца» обозначает одно и то же лицо. Зависимость пропозициональной функции не только от координаты времени, но и от координаты адресата дополнительно свидетельствует о контекстной обусловленности высказываний зеркальца.

Говорящее зеркальце без особых трудностей можно преобразовать в более обычное, показывающее. Легко представить вол-

шебное зеркало, которое в моменты смотрения  $t_1$  и  $t_5$  отразит царицу, а в моменты  $t_2, 3, 4, t_6$  — царевну. В таком случае еще более явно проявится предикатная «специализация» зеркала — подставлять один и только один объект в качестве знания переменной от единственной пропозициональной функции. Семантические свойства зеркала от такой трансформации не изменятся — стало быть, семиотически существен не код, вербальный или иконический, а сам принцип семантизации, семиотического устройства зеркала.

Имеет смысл подумать и над тем, так ли уж полностью лишено отражательных свойств пушкинское зеркальце? Ведь после того как царица разбивает зеркальце, она почти сразу же умирает: «... Об пол зеркальце разбив, / В двери прямо побегжала / И царевну повстречала. / Тут тоска ее взяла, / И царица умерла». Это место представляет особый интерес. И в сказке бр. Гримм, и в русских сказках о говорящем зеркальце (Афанасьев, № 211, частично 210) мачеха умирает в результате наказания. М. К. Азадовский прокомментировал данное место так: «Отметим еще одну деталь, которая особенно убедительно свидетельствует, что Пушкин пользовался французским переводом, а не немецким оригиналом. В гриммовской сказке мачеху заставляют одеть раскаленные туфли, она танцует в них до тех пор, пока не падает мертвой на землю; во французском переводе это смягчено: мачеха со злости заболела и умерла. Так же и у Пушкина: «Тут ее тоска взяла и царица умерла» (Азадовский, 1938, 84).

Так ли «так же и у Пушкина»? Ведь у Пушкина ничего не говорится о болезни — царица умирает чересчур быстро. Правда, отрицательным персонажам пушкинских сказок в целом свойственно умирать довольно быстро, но в данном случае в такой смерти, столь быстро наступившей после разбития зеркала, можно увидеть воспроизведение весьма архаичного представления о связи между человеком и его иконом: тенью, отражением, изображением. Магические операции над отражением / изображением приводят к соответствующему результату в действительности. Отсюда, кстати, приметы и обычаи, связанные с зеркалом, в том числе и до сих пор популярная примета относительно разбитого зеркала (см.: Фрэзер, 1986, 186—187). Поэтому, если царица умирает после того, как она разбила зеркало, стало быть, зеркало не только всезнающий собеседник царицы, но и непосредственно ее двойник<sup>3</sup>. Уничтожив своего двойника — будь это двойник в зеркале или само зеркало — царица должна была умереть и сама.

Так в «Сказке» можно усмотреть рудиментарное проявление «двойнической» функции зеркала<sup>4</sup>, которая, конечно же, основывается на свойстве отражать. Это хорошо согласуется с семантикой слов «зеркало», «зеркальный» и их перифраз в других пуш-

кинских текстах. Если судить по Словарю языка Пушкина, остальные словоупотребления, как прямые, так и переносные, подчеркивают именно отражательные свойства зеркала. Ср.: «... Играет локоном — и верное стекло / Улыбку, хитрый взор и гордость отражает»; «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии». И, кстати, зеркало, дважды названное Пушкиным «верным стеклом», разгневанная царица именует «мерзким стеклом».

С мотивами, близкими к мотиву волшебного зеркала, в творчестве Пушкина мы встречаемся еще не раз, причем всякий раз — в «простонародном» обрамлении. Это — сцены гадания и сна Татьяны, а также баллада «Жених». Не вдаваясь в рассмотрение их фольклорных и литературных источников (см.: Лотман, 1980, 262—274), рассмотрим собственно семиотику описанной в них магии. Если зеркало из «Сказки» представляет собой пропозициональную функцию, зеркало-предикат, то в этих случаях вещей сон (реалистически мотивированный аналог волшебного зеркала) и используемое для гаданий зеркало выполняют функцию имени. Его назначение — установить референтную тождественность индивидов из различных миров, причем опять-таки миров временной логики (Во временной логике миры считаются достижимыми, если они в прошлом или будущем были или станут одним и тем же миром — см.: Прайор, 1981). Сон или зеркало отражает актуальный мир, но в иной момент времени — в прошлом или будущем относительно момента видения. При этом «отражается» не столько мир, сколько референтно тождественные индивиды. Референционная тождественность индивидов устанавливается посредством индивидуального концепта — функции, соотносящей именное выражение с индивидом и приписывающей любому возможному миру данного индивида в данном мире. Сон, зеркало или сон в сочетании с зеркалом, которое кладется под подушку, — все это метафоры для семантического механизма, который соотносит индивиды из различных миров — а не выделяет их, как было в предыдущем случае. В частности, так устанавливается кореферентность именных выражений «жених Наташи» и «убийца», или «Онегин» — «атаман разбойников» — «убийца Ленского» и т. п.

Зеркало или сон показывают, кем является некоторый заданный индивид в некотором ином мире. При этом «иной» мир может быть тем же актуальным миром, но в отличный момент времени («Жених», где актуальное прошлое маскируется Наташей как сон, то есть как некоторый ирреальный мир), так и метафорически описанным актуальным будущим (сон Татьяны). Еще более явно «именная» функция зеркала проявляется в сцене гадания, когда требуется установить, какой индивид из множества инди-

видов, существующих в момент времени  $t_1$  (момент гадания), является женихом гадающей в момент  $t_2$ .

Здесь уместно вспомнить проведенное З. Вендлером разграничение между фактом и пропозицией (Vendler, 1975). Референтная тождественность именных выражений (например, «Иокаста» и «мать Эдипа») не может быть установлена лингвистическими средствами. Поэтому из того, что Эдип знает, что он женат на Иокасте (это — пропозиция), не следует, что он знает, что он женат на своей матери<sup>5</sup>. Внеязыковая кореферентность выражений «Иокаста» и «мать Эдипа» устанавливается всеведующим наблюдателем, в данном случае — прорицателем Тиресием. Вместе с тем семантика выражений «Иокаста» и «мать Эдипа» тождественна, и трагедия Эдипа обусловлена незнанием семантики этих языковых выражений.

В отличие от разбираемого З. Вендлером случая, зеркало или сон эксплицируют семантику именных выражений относительно различных моментов времени. В тот момент, когда Татьяна видит сон, Онегин еще не был убийцей Ленского, поэтому соответствующая дескрипция «убийца Ленского» в тот момент еще была референтно пуста.

Другое существенное отличие заключается в типе именных выражений и характере их семантизации. Подобно местоимению «я», которое обозначает того, кто говорит «я», используемое для гаданий зеркало показывает всякий раз «моего жениха», то есть жениха той, кто смотрит в зеркало. Само по себе обычное зеркало и ведет себя как местоимение «я» — показывая того, кто в него смотрит. Но это, так сказать, иное «я» — «я-двойник», «я в ином мире», «я со стороны», — а последнее «я» — это уже «он»<sup>6</sup>. Идентификация «я» с «я-в-зеркале» совсем не тривиальна<sup>7</sup>, а в случае волшебного зеркала становится уже чисто семиотической операцией. В зеркале отражается двойник, и в качестве такового может выступать «мой жених» («моя жена»).

То, что муж и жена выступают как единое целое, как две половины, относящиеся друг к другу как двойники, хорошо известно в этнографии и паремииологии. Интересно, что в ряде обрядов вступающие в брак предварительно смотрят в одно зеркало (Абрамян, 1983, 145). Зеркало выступает не просто как индивидуальный концепт имени, т. е. как функция от миров к индивидам, а как дейктически задаваемая функция от миров и контекстов к индивидам в других мирах и контекстах. «Сейчас» передвинуто в прошлое или будущее, а «я» замещается моим двойником, в качестве которого может выступать мой (будущий) жених.

Именное зеркало сводимо к предикатному в тех случаях, когда задаваемое зеркалом именное выражение является дескрипцией, а не именем собственным. Как было показано С. Крипке, дескрипция изменяется от мира к миру и в различных мирах может выделять различные индивиды. Имя собственное выде-

ляет один и тот же индивид во всех мирах, в которых данный индивид существует. Онегин при всех возможных течениях событий остается Онегиным, тогда как при другом течении событий убийцей Ленского мог стать, скажем, Зарецкий. Или же Ленского никто бы не убивал и соответствующая дескрипция «убийца Ленского» не выделяла бы ни одного индивида в рассматриваемом мире (ср. с возможными продолжениями «биографии» Ленского — строфы XXXVII—XXXVIII гл. VI).

Если индивид задается дескрипцией, то вначале необходимо определить мир, чтобы затем по соответствующей дескрипции «найти» в нем индивида. Например, требуется, чтобы Ленский был убит, только тогда дескрипция «убийца Ленского» выделит некоторого индивида. Когда же индивид задается именем собственным, мир «выстраивается» вокруг него — как те гипотетические миры, в которых Ленский — то великий поэт, то заурядный помещик, или же миры, в которых он мог умереть как Кутузов, Нельсон, Наполеон «или быть повешен, как Рылеев» (черновая редакция строфы XXXVIII). Речь идет во всех этих случаях именно о Ленском в контрафактической ситуации, а не о ком-то ином с той же фамилией.

Примеров «имя-собственного зеркала» в творчестве Пушкина мы не нашли, поэтому проиллюстрируем работу такого зеркала на другом материале. Такое зеркало появляется в тех случаях, когда требуется установить, кем был или будет заданный (именем собственным) индивид при ином течении событий (в ином мире). Вспомним многочисленные китайские и индийские притчи, в которых наставник ввергает ученика в некую «мнимую» жизнь, пережив которую ученик возвращается к истине; аналогичны и сюжеты о прежних жизнях души.

Простейшей иллюстрацией работающего по «имя-собственному» принципу будет зеркало (или яблочко), показывающее, что происходит с интересующим смотрящего героем в ином мире. В уже знакомой нам сказке Елена Премудрая благодаря зеркалу всякий раз обнаруживает Ивана, — пока тот не спрятался за зеркало. Заметим, что фольклорные говорящие зеркала (как русские, так и бр. Гримм), в отличие от пушкинского, совмещают предикатную и именную функцию: они не только отвечают, кто та, что прекраснее всех, но и указывают, где она. Ср.: «А есть у тебя падчерица, живет у двух богатырей в дремучем лесу, — та еще прекраснее», — Афанасьев, № 211.

Зеркало-дескрипция рассогласует временные координаты. Зеркало — имя собственное изменяет пространство или мир, оставляя обычно неизменными временные координаты, почему, кстати, и возможно совмещение его с зеркалом-предикатом. Задан индивид (в чистом случае — через имя собственное, в совмещенном — через предикат, выделяющий это имя), а зеркало служит как функция, выделяющая данный индивид в ином мире



(пространстве) при тождественных временных координатах. «Здесь», место, где установлено зеркало, заменяется на «там», и зеркало отражает то, что происходит «там», выделяя находящегося «там» индивида.

Сложнее случаи, когда пространство идеологизируется, причем идеологизируется модально. Понятия «мир» и «место» в этом случае сливаются. Зеркало в этих случаях показывает сущность индивида. Когда Катерина из «Страшной мести» Гоголя узнает, что ее отец и колдун — одно и то же лицо, то, значит, ее сон — способ установить, кем является ее отец на «самом деле». «Душа» Катерины (а это и есть ее alter ego), которая ведаёт больше, чем известно о том самой Катерине, есть тот всеведущий наблюдатель-семантик, устанавливающий кореферентность имен «мой отец» и «колдун». Катерину не интересует, кто бы мог быть ее отцом при ином течении событий, она заинтересована узнать, кем именно является ее отец.

Обычно то, что отражается в зеркале — это мнимый, кажущийся мир. Но если представить, что актуальный мир есть мнимое, кажущееся отражение истинного мира, то зеркало в этом случае отразит истинную суть смотрящего в него. Речь опять-таки идет об именованном, даже местоименном зеркале, «жестко» задающем индивиду. В вышеупомянутой новелле Ван Ду прекрасная девушка отражается в зеркале лисицей, потому что она оборотень. Неверно, что она лисица в одних мирах и девушка в других — нет, она лисица во всех мирах, только в некоторых она внешне походит на девушку. Отразившись в волшебном зеркале, она не может оставаться далее в человеческом облике, превращается в лисицу и умирает. Точно так это же зеркало, «разоблачает» и убивает других оборотней: петуха, крысу, обезьяну, черепаху. Поскольку это зеркало выявляет «истинную суть», то в нем можно увидеть и внутренние органы человека.

Очень интересна в этом отношении «Третья симфония» Белого, для которой принцип зеркальной симметрии становится текстообразующим (Милиц, Мельникова, 1984). Именные зеркала «Симфонии» трансформируют миры комплексно — в модальном, временном, пространственном и даже языковом отношении. Герой «Симфонии» Хандриков в зеркалах и на водной поверхности видит себя в разных мирах. Важно заметить, что эти миры образуются языковыми средствами: то, что в одном мире является референтом «прямого» выражения, то в другом — референтом метафорического. В принципе все миры описываются одними и теми же выражениями, различающимися, однако, интерпретацией — прямой или метафорической (ср.: Коженикова, 1983). Зеркало отражает изменяющегося от мира к миру Хандрикова. Иногда изменения незначительны: в одном случае отражаясь в противоположных зеркалах, Хандриков от отражения к отражению становится все зеленее, так что в последних видимых отра-

жениях он совсем зеленый. В другом случае веселящиеся Хандриков и его друзья отражаются в зеркале мрачными и угрюмыми. Наконец, в финале Хандриков, отражаясь в воде, видит ребенка — того, кем он был в изначальном мире. По принципу зеркала, прослеживающего индивиды сквозь миры, строятся и размышления Хандрикова, например: «...где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне»; «Все Хандриковы, посеянные в пространстве и периодически возникающие во времени, одинаково моются».

Этим комплексным зеркалом мы хотим закончить рассмотрение конкретных волшебных зеркал (примеры нетрудно продолжить). Попытаемся описать теперь общую (формальную) семантику волшебного зеркала. В обычном «физическом» зеркале отражение и отражаемое и тождественны, и отличны: левое становится правым, правое — левым. Если же изменять кривизну поверхности зеркала, то отражение будет подвергаться дальнейшей трансформации. Примерно такой же процесс изменения объекта наблюдается и в семиотическом зеркале: начиная с «обычного» текстообразующего зеркала, в котором происходит изменение семиотических признаков (хорошее-плохое, внешнее-внутреннее и т. п.) и кончая волшебным. Степень изменения объекта также определяется функцией, соотносящей различные отображения, но, естественно, это не физическая, а семантическая функция, отношение: это ключевое для модальной семантики понятие достижимости, отношения между мирами. Отраженный мир, который виден в зеркале, — это тот же мир, что и отражаемый, но взятый при определенной модальности — временной, пространственной, сущностной. Волшебное зеркало выступает как модальный оператор, преобразующий одну пропозицию в другую.

Но это — лишь первое приближение. Ведь зеркало не просто соотносит между собой отраженный и отражаемый мир, или соответствующие пропозиции. (Пропозицию принято определять как множество миров, в которых она имеет место). Зеркало не только соотносит миры в целом, но и позволяет проследить в них индивида. Оно оказывается идеализованным аналогом именного или предикатного выражения языка, семантика (интерпретация) которого определена в задаваемых самим зеркалом мирах: это исходный мир, предстоящий пред зеркалом, и отраженный. Зеркало выделяет соответствующий языковому выражению индивид и в отраженном мире. (Зеркало в этом смысле — формула, и лишь после того как на место переменной подставляется удовлетворяющий семантике выражения индивид, зеркало становится модальным оператором, соотносящим пропозиции). Таким образом, первая, модальная функция зеркала основывается на второй, семантической.

Однако сама семантическая функция основана на третьей,

прагматической. Ведь зеркало семантизирует языковые выражения обязательно относительно определенного контекста. В качестве контекста выступает отражаемый мир в момент отражения, мир с его «я», «здесь», «сейчас» и, возможно, «ты». Уже обычное семиотическое зеркало должно трансформировать эти дейктические координаты в зеркально симметричные им. Отраженная ситуация — это та же, что и отражаемая, но увиденная со стороны. (Отсюда близость зеркала к функции наблюдателя, всезнающего потому, что он, воплощая в себе семантику выражения, всегда точно устанавливает его значение). Поэтому контекстные координаты смещаются — «я» из контекстно-зависимого индекса становится «я со стороны», то есть скорее именем собственным, «здесь» — «здесь со стороны» и т. п. (ср.: Perry, 1979). Дейктические выражения заменяются контекстно-независимыми («я» — «Хандриков» и т. п.).

Волшебное зеркало изменяет дейктические координаты более радикально: происходит не замена дейктической координаты соответствующей ей контекстно-независимой, а изменение самой дейктической координаты. «Я» оказывается моим двойником, существующим независимо от меня, «сейчас» передвинуто в прошлое или будущее, «здесь» перемещается в «там», актуальный мир, то есть мир, где я сейчас нахожусь (Lewis, 1979) преобразуется в истинный или мнимый.

Сама ситуация говорения есть остенсивная пропозиция: «Я емь говорящий здесь и сейчас» (Атаян Р. А.). Определяя контекст как пропозицию, можно определить семантику высказывания как функцию от пропозиции к пропозиции, а семантику имени — как функции от контекстной пропозиции к индивидам (Cresswell 1979). На основе первой, прагматически тавтологичной пропозиции «Я сейчас здесь говорю» семантизируются выражения, составляющие вторую пропозицию, содержание речи. В случае волшебного зеркала всегда сохраняется контекстная пропозиция, почему мотив говорения как бы заложен в семиотической организации зеркала.

Ограниченность выразительных средств волшебного зеркала объясняется его теснейшей связью с контекстом, который она и призвана отразить. Но самое существенное то, что остенсивная пропозиция принимает значение не в том мире-контексте, в котором происходит коммуникация, а в ином. Поэтому тавтологичное «Я сейчас здесь» заменяется конкретными и неизвестными для смотрящего «там», «тогда», «второе «я». Происходит расщепление мира и контекста, благодаря чему возможны пропозиции типа «я в будущем», «я-неродившийся в ином мире», и т. п. (ср.: Lewis, 1981).

Обычно семантика переменной из остенсивной пропозиции осложнена семантикой именного или предикатного выражения («прекрасней, чем я», «мой жених», «Хандриков»). В этих слу-

чаях специализация зеркала предельно узка — оно указывает значение данного выражения во всех возможных контекстах / мирах. Сам контекст смотрения в зеркало говорит о том, что выражения семантизируются относительно я-смотрящего, поэтому, по аналогии с эгоцентрическими словами языка, можно говорить об эгоцентричности всех семантизируемых зеркалом выражений.

Две первые, модальная и семантическая, функции основываются на третьей, прагматической. Для первых двух принцип зеркальной симметрии малозначим — трансформация осуществляется иным, интерпретационным путем, характерным скорее для механизма магического кристалла, чем зеркала. Но применительно к прагматической функции можно говорить о зеркально-симметричном преобразовании таких фундаментальных характеристик высказывания, как «я — здесь — сейчас».

Описывая зеркало как семиотическое устройство, мы фактически описывали семантику высказывания. Зеркало и есть метафорическое, овеществленное описание **семантики** высказывания — а не самого высказывания. Поэтому языковые средства выражения оказываются необязательными — зеркало отражает значения знаков, а не знаки, само выражение как бы уже вмонтировано в зеркало. Поэтому зеркало — модель не столько естественной языковой, сколько общей семантики. Но, с другой стороны, столь тесная связь с высказыванием, основные свойства которого и воплощены в зеркале, показывает, почему столь часто отражение в зеркале сопровождается говорением или эхом, то есть отраженным звуком.

Отраженный звук, повторенное дейктическое выражение изменяет свою семантику. «Ты бежишь от меня» в устах нимфы Эхо значит совсем иное, чем значило это выражение в устах Нарцисса. Повторенное нимфой «я» — это «она» или «ты» для Нарцисса, хотя исходно сказанное «я» указывало на самого Нарцисса.

Так в мифе о Нарциссе не только даны в едином комплексе мотивы «двойник — отражение — говорение», но и вскрыт механизм сдвига значения выражения в зависимости от сдвига контекстных координат, механизм дейктической зеркальной симметрии. Но это — самый обычный для вербальной коммуникации сдвиг значения при употреблении в различных контекстах эгоцентрических слов. Напрашивается мысль, что волшебное зеркало сконструировано путем дополнения изобразительной семантики принципами семантики высказывания. Зеркальная симметрия в сфере дейксиса оказывается механизмом, семиотизирующим оптическую зеркальную симметрию.

## ЛИТЕРАТУРА

- Абрамян Л. А. Первобытный праздник и мифология. — Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1983. — 231 с.
- Азадовский М. К. Источники «Сказок» Пушкина и фольклор // Литература и фольклор. — Л.: Худож. лит., 1938. — С. 65—105.
- Большаков А. О. О диалогизме «Спора человека и Ба» // Культурное наследие Востока. — Л.: Наука, 1985. — С. 17—29.
- Кожевникова Н. А. О типах повтора в прозе А. Белого // Лексические единицы и организация структуры литературного текста. — Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1983. — С. 52—69.
- Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. — Л.: Просвещение, 1980.
- Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Т. XIV. — С. 3—18. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 567).
- Лотман Ю. М. О семиосфере // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Т. XVII. — С. 5—23. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 641).
- Минц З. Г., Мельникова Е. Г. Симметрия-асимметрия в композиции «III Симфонии» А. Белого // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Т. XVII. — С. 5—23. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 641).
- Прайор А. Н. Временная логика и непрерывность времени // Семантика модальных и интенциональных логик. — М.: Прогресс, 1981. — С. 76—97.
- Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акменстов // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Т. XIV. — С. 65—75 (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 567).
- Фрэзер Дж. Золотая ветвь. — М.: 1986. — 703 с.
- Cresswell M. J. The world is everything that is the case // Loux. — 1979. — P. 129—145.
- Lewis D. Possible worlds // Loux. — 1979. — P. 182—189.
- Lewis D. Index, content and context // Philosophy and grammar. — Dordrecht — L.: Reidel PC, 1981. — P. 79—100.
- The possible and the actual / Ed. M. J. Loux — Ithaca — L.: Cornell UP, 1979. — P. 334 p.
- Perry J. The problem of the essential indexicals // Nous. — 1979. — Vol. 12, N. 1, — P. 3—21.
- Vendler Z. Causal relations // The logic of grammar. — Encino; Dickenson PC, 1975. — P. 255—261.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Заметим, что волшебная книга в «Легенде» творит «мнимый, кажущийся мир, то есть создает то, что, в общем, присуще создавать зеркалу. Кроме того, очень характерный для «Легенды» мотив сна и дремы также обычно связан с зеркалом, а не с книгой. Идея «мнимости» Пушкиным как раз-таки сохранена: «А царица вдруг пропала, / Будто вовсе не бывало».

<sup>2</sup> Напомним, что необходимость принять определять как истинность во всех мирах. Учитывая соотношенность сюжетных ролей и признаков, можно в самом деле говорить о сюжетной необходимости, ибо в сказке падчерица всегда оказывается «прекраснее всех» в тех мирах, в которых она существует как персонаж.

<sup>3</sup> О связи двойника и всезнающего собеседника см. в: Абрамян, 1983, 145 и далее. Там же показана и роль зеркала в похоронных и свадебных обрядах. См. также: Большаков, 1985, где связь между всеведущим собеседником и вторым «я» иллюстрируется на древнеегипетском материале.

<sup>4</sup> Ср.: «Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника» — Лотман, 1981, с. 15.

<sup>5</sup> Это — частный случай фундаментального для семантики пропозициональных установок парадокса всеведения: логические законы приписывают субъекту пропозициональной установки всеведение, которым он, конечно же, не обладает. Волшебные средства как бы призваны восполнить этот недостаток, что вновь приводит нас к проблеме соотносительности зеркала с всеведущим двойником-собеседником.

<sup>6</sup> Ср.: «Зеркало — это сквозная ахматовская метафора для обозначения (текстообразующего) взгляда на себя самое со стороны» — Тименчик, 1981, С. 72.

<sup>7</sup> Ср.: «И чем пристальнее я рассматривал свое лицо, ... чем настойчивее я говорил себе: вот это я, имя рек, тем непонятнее мне становилось, почему это — я, и тем труднее мне было отождествить с каким-то непонятым «я» лицо, отраженное в зеркале» (В. Набоков, «Ужас»). В этом же рассказе далее возникает очень характерное сплетение мотивов: жена героя рассказа не видит его самого, но в своем воображении видит его двойника, который умирает вместе с нею. Смерть жены и умершего с ней двойника спасает героя от безумия, но только на время: он знает, что обречен, ибо образ жены (еще один двойник) «становится в моей душе все совершеннее и безжизненнее».

## ЗЕРКАЛО КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ, ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ И АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Л. Н. Столович

В одной своей дневниковой записи М. М. Пришвин писал: «В природе вода лежит, и ее зеркало отражает небо, горы и лес. Человек мало того что сам стал на ноги, он поднял вместе с собой зеркало, и увидел себя, и стал всматриваться в свое изображение.

Собака в зеркале видит в себе другую собаку, но не себя.

Понять себя самого в зеркальном изображении скорее всего может только человек.

Вся история культуры и есть рассказ о том, что увидел человек в зеркале, и все будущее наше в том, что еще в этом зеркале он увидит»<sup>1</sup>.

И действительно, подсказанное человеку естественным зеркалом — гладкой поверхностью воды, металла и т. п. — искусственное зеркало не только продукт культуры и в известной мере ее строитель: участник познавательного процесса в микроскопе и телескопе, проводник светового луча и собиратель солнечной энергии, элемент лазера, средство связи, способ самопознания в жизни и в искусстве, отражающий предмет и символ любого рода отражения. Играя многообразные роли в человеческой культуре, зеркало аккумулирует в себе различнейшие культурно-исторические значения.

Будучи универсальным отражателем, зеркало таит в себе удивительные свойства. Оно отражает реальный мир и создает мир сверхреальный, иллюзорно-зеркальный. И это «зазеркалье», если воспользоваться образом сказки Льюиса Кэрролла, и отражает действительность и ее преобразует. В нем левое становится правым и наоборот. Зеркальная реальность образует симметричное дополнение к внезеркальной реальности. А если само зеркало вогнутое или выпуклое, неровное, кривое, то и мир, отраженный в нем, становится искаженным. Он дробится в осколках зеркала... И не стареют слова Рильке:

В вас, зеркала, еще многое скрыто:  
в чем существо ваше, в чем закон?<sup>2</sup>

Таинственность зеркального отражения — стимулятор воображения. Зеркало участвует в мифологических легендах, в сказочных и фантастических событиях, в культовых и магических обрядах, в поверьях и приметах. В «Мастере и Маргарите» М. Булгакова зеркало выступает как ход в потустороннее инобытие. Искусство неслучайно использует зеркало и в его реальности (в архитектурном интерьере, в декоративно-прикладном искусстве), и как образ зеркала.

В пушкинской «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» участвует волшебное зеркальце. Оно не только делает то, что положено всякому зеркалу, — отражает находящееся перед ним, но и обладает особым свойством: «Свойство зеркальце имело: Говорить оно умело».

Но этим свойством обладает и не волшебное зеркало. Способность зеркала «говорить» и есть результат его *знакового характера, семиотической природы*.

Первоначальные семиотические значения зеркала заложены уже в словах, его обозначающих в различных языках. Русское слово «зеркало» имеет общеславянское основание — зъркати. «Зеркало» родственно словам «зреть», «зрак»<sup>3</sup>. Английское *mirror* и французское *miroir* восходит к латинскому *miror*, имеющему значения дивиться, удивляться, желать знать, с удивлением осматриваться, любоваться, восхищаться<sup>4</sup>. Немецкое *Spiegel* происходит от латинского *speculum* — зеркало (через средневеково-латинское *spēglum*), делавшееся в древности из полированного металла, зеркальная гладь, отображение, подобие, подражание. Ближкое ему слово *specio* означает смотреть, глядеть<sup>5</sup>. Следовательно, семантика слова «зеркало» соотносит его с процессом зрительного восприятия.

В мифологическом сознании зеркало выступает как атрибут таких богинь, как Амаэтэрасу — богиня солнца в японской мифологии, как Афродита — Венера. Легенда о Нарциссе — прекрасном юноше, увидевшем свое отражение в зеркально-чистом ручье, влюбившемся в себя и превратившемся в цветок, — по мнению исследователей, выражает характерную для первобытной магии боязнь древнего человека «увидеть свое отражение (отражение является как бы двойником человека, его вторым «я», находящимся во вне)»<sup>6</sup>.

Мифологические представления о зеркале находили воплощение в искусстве. Венеру с зеркалом изображал Тициан и Веласкес, А. Фейербах и Ж.-О.-Д. Энгр. Нарцисс, любующийся своим отражением, запечатлен на помпейских фресках, в скульптуре Кальденари, в картинах Н. Пуссена и М. Караваджо. В 1937 г. Сальвадор Дали написал картину «Метаморфоза Нарцисса». Разумеется, разные художники по-своему интерпретируют мифы и в изображение зеркала вкладывают различный смысл.

Это относится ко всякому образу зеркала. Зеркало является



и предметом туалета, и знаком чистоты, и атрибутом самопознания (например, автопортреты с зеркалом), мудрости, но также и атрибутом суеты, тщеславия. Х. Мемлинг изображает аллегория суетности в виде женского образа с зеркалом, но он же наполняет зеркало иным значением в картине «Мария с ребенком» (1487 г.). В эмблематике XVI—XVII веков изображение кошки перед зеркалом символизировало подражательность. В живописи зеркало может служить средством расширения художественного пространства, как в картине Веласкеса «Менины» (1656 г.). В архитектурном интерьере оно способно создавать оптический эффект расширения пространства, как в барочных зеркальных залах и в зеркальных кабинетах рококо. Разбитое зеркало может быть выражением купеческой вседозволенности, дурной приметой или разорванности человеческой личности, как в «Черном человеке» С. Есенина<sup>7</sup>.

Значения зеркал во всех их разновидностях бесконечно многообразны в зависимости от контекста культуры, истории, общественно-человеческих отношений. Первоначально в истории человечества и отдельного человека эти значения не дифференцированы на виды. Маленький ребенок радостно открывает в зеркале себя и окружающих и превращает свое отношение к зеркалу в игру<sup>8</sup>. Но мы вправе значения зеркала характеризовать в различных аспектах в зависимости от их функциональной роли. Те значения, которые обладают коммуникативной функцией, являются средством общения, мы можем квалифицировать как **знаковые**, или **семиотические**. Познавательные значения зеркала являются **гносеологическими**. Зеркало выступает здесь как средство познания и самопознания. То, что в зеркале могут отражаться и транслироваться различные ценности, то, что само зеркало может определяться как ценность или антиценность, свидетельствует о его **аксиологических** потенциях. Семиотические, гносеологические и аксиологические аспекты могут быть аспектами не только разных его значений, но и того же самого значения, которое в одной функции будет семиотическим, в другом — гносеологическим, в третьем — аксиологическим.

Обладая способностью отражать находящееся перед ним, зеркало рассматривается как универсальная модель отражательного процесса. В философии зеркало олицетворяет теорию отражения. Научное и художественное познание очень часто сравнивается с зеркальным отражением («Лев Толстой как зеркало русской революции»). Образ зеркала для многих художников, писателей, теоретиков искусства — ключ к пониманию его гносеологической природы. Бальзак называл художника человеком, привыкшим «превращать свою душу в зеркало, где отражается целый мир...»<sup>9</sup>. Стендаль в след за Сен-Реалем называл роман зеркалом, с которым идешь по большой дороге<sup>10</sup>. Напротив, когда говорят о ложной информации, искажении истины,

сравнивают источник такой информации с кривым зеркалом. Леонардо да Винчи писал, что односторонние живописцы поступают «подобно вогнутому зеркалу, которое, усиливая солнечные лучи, либо отразит это же количество лучей на большое пространство, и тогда отразит их с меньшей теплотой, либо оно отразит их все на меньший участок, и тогда такие лучи будут обладать громадной теплотой, но действующей на небольшом участке»<sup>11</sup>.

Однако даже самое совершенное зеркало, совершенно точно воспроизводя предметы, может представляться как образец пассивности, слепой подражательности и в этом качестве вызывать протест, как, например, в строках В. Маяковского:

Театр  
не отображающее зеркало,  
а —  
увеличивающее стекло<sup>12</sup>.

Различные оценки зеркала, полярность его значений выражают ценностные начала, образующиеся в культурно-историческом поле. Зеркалу присущи все основные виды ценностных значений. Нет сомнений в **утилитарных ценностях** зеркал<sup>13</sup>. Им присуща **познавательная ценность**, о которой речь шла выше. Вправе мы говорить и о своеобразной **нравственной ценности** зеркала, проявляющейся в определенных жизненных и художественных ситуациях. Это связано со способностью отражать, ничего не утаивая, быть в этом смысле «правдивым». Отсюда и иносказательное употребление слова «зеркало» и архаичного «зерцало» для нравственной характеристики человека. В. Даль приводит в своем словаре выражение «Этот человек зерцало правды»<sup>14</sup>. Произведения нравоучительного характера, распространенные и в России, и на Западе, назывались «Великое зерцало», «Юности честное зерцало», а словом «зерцало» обозначалась эмблема правосудия в России. В историческом развитии искусства зеркало выступало двояко в отношении нравственной ценности. Оно было и знаком чистоты, атрибутом благоразумия и мудрости (*prudentia*) — одной из добродетелей в средневековой этике. И оно же обозначало суету и тщеславие (*vanitas*), надменность и высокомерие (*superbia*), роскошь (*luxuria*)<sup>15</sup>.

Несомненно значение зеркала как **эстетической и художественной ценности**. Зеркало само обладает эстетической ценностью, связанной с его техническим качеством, формой, соотношением с другими предметами и вещами. Как особая эстетическая реальность зеркало использовалось в интерьере. Но эстетическая ценность зеркала обусловлена также его свойством отражать мир в его ценностных качествах и быть таким образом транслятором эстетической ценности и антиценности, красоты и безобразия. Это уже нашло отражение в легендах о Нарциссе и

Василиске. В приведенном выше стихотворении Рильке в обращении к зеркалу отмечается и такое его эстетическое значение:

Только прекраснейшей женщины лик  
остался в тебе и в тебе растворился,  
словно Нарцисс к нему, тая, приник.

В офорте Ф. Гойи «До самой смерти» (из серии «Капричос», 1793—1797) зеркало удваивает безобразность, как бы подтверждая поговорку «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива».

В художественной ценности зеркала (под художественной ценностью мы понимаем эстетическую ценность произведения искусства) сливаются воедино и семиотические, и гносеологические, и аксиологические его значения, т. к. эстетическая ценность искусства обуславливается его семиотическими, гносеологическими и аксиологическими параметрами и предполагает его познавательную, коммуникативную, оценочную функции, наряду с другими функциональными значениями<sup>16</sup>.

Искусство выявляет эстетическую ценность зеркал в тех или иных конкретных ситуациях, когда оно его изображает или говорит о нем. Вместе с тем, зеркало или его образ может играть немаловажную роль в художественной структуре. Без него невозможен был бы автопортрет. Зеркало в камере-обсуре помогло художникам-пейзажистам в создании своеобразного фото-реализма задолго до изобретения фотографии. В некоторых художественных произведениях образ зеркала — важный конструктивный элемент композиции и раскрытия образа человека и времени. В «Венере и Купидоне» Веласкеса (1650) зеркало дает возможность видеть лицо лежащей к зрителю спиной прекрасной богини. В картине Э. Курбе «Джо, прекрасная ирландка» (1866) не изображено зеркальное отражение, но зеркало освещает лицо молодой женщины и позволяет раскрыть ее духовное состояние в момент самосозерцания и самообщения. Если в картине Э. Мане «Нана» (1877) зеркало — предмет туалета прихорашивающейся женщины, то в гуаши П. Пикассо «Семья арлекина» (1905) зеркало делает женский образ самоуглубленным и отрешенным.

Особое место в мировом изобразительном искусстве с точки зрения интересующей нас проблемы занимает картина Веласкеса «Менины». В ней не только воспроизведено зеркало, в котором отражаются король и королева, смотрящие на то, что изображено на картине, но, поскольку художник нарисовал сам себя, он как бы смотрит в другое зеркало. Удивительный эффект зеркала в зеркале, картины в картине — отнюдь не чисто формальный эксперимент, а воплощение особого художественного смысла. Один из его аспектов определил М. В. Алпатов: «Описывая место королевской четы в картине, приходится прибегать к противоречивым определениям. С одной стороны, показан не Филипп, а

только то, что находится за ним; с другой стороны, он все-таки присутствует в зеркальном отражении. С одной стороны, он возвеличен тем, что вся картина и даже сам художник служат объектами его субъективного восприятия; с другой — восприятие его утверждается как субъективное, поскольку и художник, писавший реальную картину, и зритель, рассматривающий ее, могут встать на точку зрения короля, как простого смертного. Наконец можно сказать, что незримость королевской четы означает, что она несоизмерима с тесным миром картины; с другой стороны, она «овеществляется» и утрачивает эту несоизмеримость в мутном отражении зеркала»<sup>17</sup>. Система зеркал, используемая Веласкесом, является композиционным приемом, применяемым и в других видах искусства, где также осуществляется принцип «зеркало в зеркале», притом под зеркалом понимается не просто амальгамированное стекло, а сама модель отражения»<sup>18</sup>.

Семиотические, гносеологические и аксиологические потенции, которыми обладает зеркало, с изобретением фото-, кино- и телеизображения привели к образованию новых видов художественного творчества — художественной фотографии, киноискусства и художественного телевидения.

#### ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пришвин М. Незабудки. — М., 1969. — С. 22.

<sup>2</sup> Рильке Р. М. Лирика. — М.-Л.: 1965. — С. 170.

<sup>3</sup> См. Этимологический словарь русского языка / Под ред. Н. М. Шанского. — М., 1975. — Т. II, вып. 6. — С. 89.

<sup>4</sup> См. An Etymological Dictionary of the English Language. — Oxford, 1924. — P. 378. Латино-русский словарь. — М., 1976. — С. 639.

<sup>5</sup> См. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. — Leipzig, 1905. — Bd. X, Abt. 1. — S. 2222.

<sup>6</sup> Мифы народов мира в двух томах. — М., 1982. — Т. 2. — С. 202 (автор М. Н. Ботвинник). См. также связанные с зеркалом мифы о василиске, Медузе, нимфе Эхо как звуковом аналоге зеркала. См. также ст. С. Т. Золяна в наст. сборнике.

<sup>7</sup> См. Есенин С. Собр. соч. В 5-ти т. — М., 1962. — Т. 3. — С. 209—214.

<sup>8</sup> См. Мухина В. С. Близнецы. — М., 1969. — С. 55.

<sup>9</sup> Бальзак об искусстве. — М.-Л., 1941. — С. 196.

<sup>10</sup> См. Стендаль. Красное и черное. — М., 1950. — С. 93, 398.

<sup>11</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли; В 5-ти т. — М., 1962. — Т. I. — С. 549.

<sup>12</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч.; В 13-ти т. — М., 1958. — Т. II. — С. 353.

<sup>13</sup> См. Gluck, Irvin D. It's all done with mirrors. — New York, 1968. Русский пер.: Глюк И. И все это делают зеркала. — М., 1970.

<sup>14</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1981. — Т. I. — С. 681.

<sup>15</sup> См. описание обширного художественного материала в этом плане в статье «Spiegel» в кн.: Lexikon der Kunst. — Leipzig, 1977. — Bd. IV. — S. 598—601.

<sup>16</sup> См. Соловьев Л. Н. Жизнь — творчество — человек. Функции художественной деятельности. — М., 1985.

<sup>17</sup> *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. — М.-Л., 1939. — С. 105. См. интерпретацию картины Веласкеса Мишелем Фуко с точки зрения субъектно-объектного отношения: благодаря зеркалу объект становится субъектом и обратно.

<sup>18</sup> «Включение в полотно художника, внесение рисуемой им картины в срисовываемую действительность, — отмечает Ю. М. Лотман, — такое же соединение предельно реального изображения с подчеркиванием, что это именно изображение, то есть условность, как в «Восемь с половиной» или «Все на продажу». И далее: «Для нас, в данном случае, интересна не смелость, с которой Веласкес разрывает плоское пространство полотна, а стремление поменять субъект и объект местами, создав картину о картине» (*Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин, 1973. — С. 80). См. также *Вулис А.* В системе зеркал. Эпизод взаимодействия искусств // Звезда Востока. — 1984. — № 11. — С. 179—187.

## ШУНЬЯТА В СЕМИОТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ДХАРМЫ

Л. Мяль

В. П. Васильев писал более ста лет тому назад: «Идея о пустоте есть понятие субъективное и вместе трансцендентальное; с одной стороны, это то, что мы отыскиваем как нечто самобытное, самостоятельное, прочное, независимое от форм; в этом случае она есть и не есть, существует как бытие отрицательное или противоположное всему видимо существующему, которое становится само несуществующим уже в отношении к этому бытию; с другой стороны, это есть то отвлеченное и истинное бытие, которое существует во всем, ни в чем не заключааясь и все заключаая в себе, хотя и ничего не содержа; одним словом, это объект, сходный с субъектом, и объект, который как скоро входит в наше мышление уже становится чем-то субъективным; следовательно, то, что не вообразимо, что не может быть предметом цели и стремления. Когда ум вознесется до некоторой степени абстрактности, в которой не может его сопровождать уже здравый критический смысл, он придается какому-то упоению, в котором не может дать себе отчета, но которое составляет для него необыкновенную прелесть; он не хочет воротиться назад, безотчетно томится в хаосе отвлеченности и говорит самым непонятным языком. В таком виде должны мы смотреть на учение о пустоте; как учение оно представляется под именем Праджняпарамиты, мудрости, переводящей на тот берег Сансары, и в этом смысле само орудие сливается с самим средством и целью. Праджняпарамита и учит нас рассуждать об отвлеченной идее и содержит в себе это учение; идея о пустоте есть вместе отчет или вывод нашего разума и то, что должно составлять отныне его ингредиент и руководить им. Отсюда выходит, что, с одной стороны, все предметы, входившие в учение Яны Шраваков (скандхи, 37 членов боди, Шраваки, Сротапанны, Анагамины, Арханы, Пратьекабудды), самая Праджняпарамита, не существуют, не истинны, пусты, с другой стороны, вследствие этой же пустоты они и существуют; одним словом, здесь сливаются все противоречия: положительное и отрицательное составляют тождество»<sup>1</sup>.

Как видно, уже Васильев понял, что «пустота», т. е. шуньята занимает важное место в теории дхарм махаяны<sup>2</sup>. Несомненно, она центральный термин философии Нагарджуны, которую Ф. И. Щербатской обозначал как теорию «сарва-дхарма-шуньята» («пустота всех дхарм»)<sup>3</sup>. Философия Нагарджуны возникла вероятно под влиянием праджняпарамитских сутр. Уже Чандракирти писал, что учение Нагарджуны — прямое продолжение Праджняпарамиты<sup>4</sup>. В наш век то же самое утверждали многие буддологи. М. Валлезер писал: “The systematic development of the thought of voidness laid down in the Prajñāpāramitā Sūtras is brought into junction with the name of a man of whom we cannot even positively say that he has really existed, still less that he is the author of the works ascribed to him: this name is Nāgārjuna”<sup>5</sup>.

Так же думает и проф. Мурти: “The Mādhyamika system is the systematized form of the śūnyatā-doctrine of the Prajñāpāramitā treatises: its metaphysics, spiritual path (sat-pāramitā-naya) and religious ideal are all present there, though in a loose, prolific garb”<sup>6</sup>.

Но исследования Р. Робинсона приводят к переоценке этой точки зрения. Оказывается, почти все основные термины праджняпарамитских сутр или не встречаются в кариках Нагарджуны (праджня, татхата, бхутакоти, адвая, бодхичитта, бхуми), или встречаются весьма редко (бодхисаттва)<sup>7</sup>.

Только один термин — «шуньята» — фигурирует часто и в праджняпарамитских сутрах, и в кариках Нагарджуны. Но можно ли из этого сделать вывод, что «шуньята» — основной термин и в праджняпарамитских сутрах? Мне представляется, что такой вывод был бы необоснован<sup>8</sup>.

То же самое утверждал в предисловии к своей статье «Философия и религия Праджняпарамиты» Д. Т. Судзуки: “The chief defect, however, with the Diamond Cutter is that emphasizes the śūnyatā aspect of the Prajñāpāramitā teaching to strongly, giving to the general reader the impression that this is the Alpha and Omega of the Mahāyāna. (...) The object of this essay is to state that the teaching of the Prajñāpāramitā consists in defining the essence of Bodhisattvahood”<sup>9</sup>.

Но тем не менее «шуньята» занимает и в основной сутре цикла Праджняпарамиты — в «Аштасахасрике Праджняпарамите» — столь важное место, что любое исследование этой сутры немислимо без анализа ее, и любое исследование этого понятия немислимо без анализа этого текста. Но, к сожалению, до сих пор материал «Аштасахасрики» был исследован слишком одно-сторонне: в «шуньяте» «Аштасахасрики» искали только те ее стороны, которые подтверждали бы гипотезу о происхождении учения Нагарджуны от учения праджняпарамитских сутр.

В действительности «Аштасахасрика» представляет для

исследования «шуньяты» гораздо более разносторонний материал. В «Аштасахасрике» этот термин не единственное слово, обозначающее особое отношение бодхисаттвы-махасаттвы к дхармам<sup>10</sup>. Наряду с «шуньятой» существует множество других терминов. Эти другие термины можно в некотором смысле рассматривать как синонимы «шуньяты». Хотя поле их значения не совпадает целиком с полем значения «шуньяты», а иногда совпадает лишь частично, они представляют ценный материал для анализа как теории шуньяты, так и понятия «шуньята».

Основные синонимы «шуньяты» суть «анимитта» и «апра-нихита». Вместе с «шуньятой» они образуют особый подраздел в некоторых буддийских списках под названием «тривимокшамукха» — «три двери освобождения». В «Аштасахасрике» также встречается термин «тривимокшамукха» и перечисляются его элементы<sup>11</sup>.

«Анимитта» обычно переводится как «незнаковость», «апра-нихита» как «непривязанность». Имеется один интересный контекст этих терминов:

kimcā-apī śāriputra eteṣāṃ bodhisattvānām-asti mārgaḥ śūnyatā vā ānimittra-caryā vā apraṇihita-manaskāratā vā...<sup>12</sup>.

(Хотя эти бодхисаттвы имеют путь шуньяты, незнаковое поведение и непривязанное внимание...)

Приведенный пример позволяет выяснить, как авторы «Праджняпарамиты» разграничили сферу употребления этих синонимов: «шуньята» описывает путь, т. е. собственно буддийское поведение бодхисаттвы; «анимитта» — поведение на каком-то достигнутом уровне этого пути; «апра-нихита» — состояние наблюдения. Только на одном примере трудно показать, насколько универсальным было это разграничение в буддийской литературе, но тем не менее, в «Аштасахасрике» оно имеет определенное значение.

В XVIII главе «Аштасахасрики» встречается целый набор синонимов «шуньяты»<sup>13</sup>:

aprameya	— неизмерение
asamkhyeya	— неисчисление
aṣaya	— исчезновение
anabhisamkāra	— несоставление
anutpāda	— невозникновение
ajāti	— нерождение
abhava	— нестановление
virāga	— непристрастие
nirodha	— уничтожение
nirvāna	— угасание



В VII главе «Аштасахасрики» перечисляются следующие синонимы «шуньяты»:

vivikta	—	отделенный
śānta	—	успокоенный
advaya	—	недвойственный
advaidhikara	—	недвойственный

В XII главе встречаются следующие синонимы <sup>15</sup>:

ajānaka	—	непознаваемый
apaśyaka	—	невидимый
aniśrita	—	несвязанный
akṛta	—	неделанный
avikṛta	—	неизменяемый
anabhisamskāra	—	несоставленный
acintya	—	немыслимый
śānta	—	успокоенный
vivikta	—	отдаленный
viśuddhya	—	чистый

В XII главе можно выделить также следующий список <sup>16</sup>:

anabhisamskāra	—	несоставление
anutpāda	—	невозникновение
anirodha	—	неуничтожение
asamkleśa	—	незагрязненность
avyavadana	—	неочищаемость
abhāva	—	нестановление
nirvāṇa	—	угасание
dharmadhātu	—	сфера дхармы
tathatā	—	таковость

В XIII главе приводятся два синонима <sup>17</sup>:

acintya	—	немыслимый
atulya	—	несравненный

В XVIII главе встречается один синоним <sup>18</sup>:

anabhilāpya	—	невыражаемый
-------------	---	--------------

«Анабхилапья» описывается так:

yā ca subhūte sarvadharmānām śūnyatā na sā śakyā anabhi-  
lāpītuṃ<sup>19</sup>.

(То, о Субхути, что является шуньятой всех дхарм, не подлежит выражению.)

В «Аштасахасрике» очень часто встречается синоним<sup>20</sup>:

gambhīra — глубокий

Образными синонимами «шуньяты» можно считать и следующие слова:

pratiśrutkā-upama — похожий на эхо<sup>21</sup>

māyā-upama — похожий на иллюзию<sup>22</sup>

Чрезвычайно интересный перечень синонимов встречается в XI главе «Аштасахасрики»:

sarvaṃ hi saṃskṛtaṃ-anityaṃ sarvaṃ bhaya-avagataṃ duḥk-  
haṃ, sarvaṃ traidhātukaṃ śūnyaṃ sarvadharmā anātmanāḥ<sup>23</sup>.

(Ведь все созданное — не вечно, все страшное — страдание, вся трисферность — пустота, все дхармы — без «я».)

Поскольку этот отрывок представляет собой явно цитату из какой-то канонической сутры, то эти синонимы, выражающие эмоциональную окраску «шуньяты», можно не считать специфически праджняпарамитскими. Но в то же время этот отрывок подтверждает положение самой «Аштасахасрики» о том, что учение о «шуньяте» может быть провозглашено и в иных, неправдьяпарамитских сутрах<sup>24</sup>.

Какой перевод, из принятых в буддологической литературе, подходит по материалу «Аштасахасрики» более всего к обозначению «шуньяты»? «Пустота», как переводит абсолютное большинство исследователей, в том числе и автор монографии по этой теме Ф. И. Стренг<sup>25</sup>, «относительность»<sup>26</sup> или «нуль»<sup>27</sup>.

Мне представляется, что каждый из этих переводов отражает определенную сторону этого понятия.

В «Аштасахасрике» встречается форма «шуньята» в ситуации, где она явно значит «пустой»<sup>28</sup>. По следующему примеру можно «шуньяту» интерпретировать как относительность:

evaṃ yaś-ca abhisambudhyate anuttarāṃ samyaksambodhiṃ,  
yaṃ-ca-abhisambodhavyaṃ, yaś-ca janīyat, yaṃ-ca jñatavyaṃ,  
sarvā ete dharmāḥ śūnyāḥ<sup>29</sup>.

(Тот, кто понимает наивысшее совершенное просветление, и то, что следует понимать, тот, кто знает, и то, что следует знать, — все эти дхармы «относительны».)

Все же мне представляется, что перевод «нуль» соответствует

более всего таким текстовым ситуациям, где встречается слово «шуньята» и разнородности синонимов «шуньяты». Обращаем внимание и на то, что многие синонимы представляют собой пары оппозиций (анутпада — аниродха и т. д.), и «шуньята» означает их нейтрализацию.

«Шуньята» по «Аштасахасрике» не онтологический факт, не «существующее положение вещей». Она также и не концепция какой-либо теории, не идея, которую необходимо понимать и постигать. Скорее всего, это — спонтанный отказ от всех операций, как положительных, так и отрицательных, человека с дхармами и в то же время отказ от этого отказа<sup>30</sup>. Возможно, что авторы «Аштасахасрики» имели в виду именно такое понимание в следующем отрывке:

yaś-ca atyanta-vivikto dharmāḥ, na so 'sti-iti vā na-asti-iti vā  
upaiti<sup>31</sup>.

(То, что является отдельной дхармой, об этом нельзя сказать ни «есть», ни «не есть».)

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Васильев В. Буддизм, его догматы, история и литература. — Спб., 1857. — Т. I. — С. 120—122.

<sup>2</sup> О значениях, интерпретациях и т. д. термина «шуньята» см.: *Streng F. J. Emptiness: A Study in Religious Meaning.* — Nashville, 1967; *Obermiller E. A Study of the Twenty Aspects of Śūnyatā // Indian Historical Quarterly.* — 1933. — Vol. 9. — P. 171—187; *Obermiller E. The Term Śūnyatā and Its Different Interpretations // Journal of the Greater India Society.* — 1934. — Vol. I; *May J. La Philosophie Bouddhique de la Vacuité // Studia Philosophia.* — 1959. — Vol. 18; *Jong J. W. Emptiness // Journal of India Philosophy.* — 1972. — Vol. 2. — P. 7—15; *Iida Sh. Reason and Emptiness.* — Tokyo, 1980; *Trungpa Ch. Shunyata // Garuda.* — Berkeley and London, 1973. — Vol. 3. — P. 42—55.

<sup>3</sup> *Sicherbatsky Th. The Doctrine of the Buddha // BSOS.* — Vol. VI. — P. 871.

<sup>4</sup> *Vallée Poussin L. de la. Mūlamādhyaṃakārikās.* — St.-Petersbourg, 1903. — P. 3.

<sup>5</sup> *Walleser M. The Life of Nāgārjuna from Tibetan and Chinese Sources // Asia Major.* — London, 1922. — P. 421.

<sup>6</sup> *Murti T. R. V. The Central Philosophy of Buddhism.* — London, 1955. — P. 83.

<sup>7</sup> *Robinson R. H. Early Mādhyamika in India and China.* — Madison, 1967. — P. 63.

<sup>8</sup> Только в «Хридая-сутре» «шуньята» занимает центральное место.

<sup>9</sup> *Suzuki D. T. On Indian Mahayana Buddhism.* — New York, 1968. — P. 33.

<sup>10</sup> Поскольку мы еще не дошли до выяснения возможного значения «шуньяты», я был вынужден описать отношение бодхисаттвы-махасаттвы неопределенным словом «особое».

<sup>11</sup> *Astāsāhasrikā Prajñāpāramitā with Haribhadra's Commentary Called Aḷoka / Ed. by P. L. Vaidya.* — Darbhanga, 1960. — P. 112, 155, 184 (далее AP).

<sup>12</sup> AP. — P. 155.

- <sup>13</sup> AP. — P. 173.  
<sup>14</sup> AP. — P. 89.  
<sup>15</sup> AP. — P. 136—137.  
<sup>16</sup> AP. — P. 109.  
<sup>17</sup> AP. — P. 109.  
<sup>18</sup> AP. — P. 173: sarvadharmā-api subhūte anabhilāpyah.  
<sup>19</sup> Ibid.  
<sup>20</sup> AP. — P. 95, 170.  
<sup>21</sup> AP. — P. 98.  
<sup>22</sup> AP. — P. 217.  
<sup>23</sup> AP. — P. 121.  
<sup>24</sup> AP. — P. 112.  
<sup>25</sup> Streng F. J. Op. cit. — P. 17 ff.  
<sup>26</sup> Stcherbatsky Th. The Conception of Buddhist Nirvāṇa. — Leningrad, 1927. — P. 232 ff.  
<sup>27</sup> Heimann B. Facets of Indian Thought. — London, 1964. — P. 43.  
<sup>28</sup> AP. — P. 172.  
<sup>29</sup> AP. — P. 156.  
<sup>30</sup> AP. — P. 217. Может быть, поэтому для перевода «шуньяты» подходят и «открытость». См. Lipman K. The Cittamātra and Its Mādhyamaka critique // Philosophy East and West. — 1982. — Vol. 32. — P. 185.  
<sup>31</sup> AP. — P. 217.

## СИМВОЛИКА ЗЕРКАЛА В РАННЕЙ ПОЭЗИИ ВЯЧ. ИВАНОВА

(сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность»)

З. Г. Минц, Г. В. Обатнин

Зеркало как предмет (в том числе магический, мистически загадочный и т. д.) в поэзии Вяч. Иванова упоминается редко<sup>1</sup>. Но образ зеркала как символический знак «зеркальности» (способности отображать и отображаться) оказывается одной из доминант в «картине мира» сборников «Кормчие звезды» (1903; ниже — КЗ) и «Прозрачность» (1904; ниже — П)<sup>2</sup>. Он связан с развитием и трансформацией мифопоэтической символики Платона. В отличие от платоновского и романтического двоемирия, два начала бытия в младосимволистском пантеизме предстают *не только* как сущность и кажимость, истина и ее «отзвук искаженный», но и как два облика Единого, временно разлученные, но ждущие грядущего «синтеза». Поэтому символика материального мира как «теней идей», как отображения вечно и *первично* Сущего, дополняется иной. Видимая Вселенная предстает в образе *двух* зеркал, обращенных друг к другу, которые в лучах мирового Света отражают друг друга и друг в друге отражаются. «Верхнее зеркало» — прозрачность небосвода, «нижнее» — «зеркало вод» (озера, моря и т. д.):

... в красе победной  
Невозмутимый *небосвод*  
Улыбкой вызывает бледной  
*Ответный блеск* влюбленных вод<sup>3</sup>.

Но лишь *омут звезд* трепещет  
В тайне тверди, в тайне волн (I, 595).

Такая картина мира отчетливо восходит к Ф. И. Тютчеву («Лебедь») и, видимо, является «ситуационной цитатой», рассчитанной на ее опознание читателем. Ср., например:

Между двух мерцаний бледных  
Тихо зыблется наш челн (I, 594) —

где, как и в «Лебеде», точка, с которой описывается мир, находится «между двойною бездной»<sup>4</sup>. Очень близка символика «двух зеркал» и к «двум безднам» Мережковского; последний образ актуален и для КЗ и П («И бездне — бездной отвечал» — I, 518); однако в образах «бездн» «зеркальность» как таковая может и не присутствовать.

Символический «пейзаж с двумя зеркалами» актуализируется, как это очевидно, через метафору «зеркало вод»: «озерный покой» «сияет зеркалом» (I, 562), «заводи зеркальные» (I, 555), «вод стекло» (I, 614), «Вот зеркало Дианы <...> чаша вод озерных» (Speculum Dianae — I, 619), «зеркало сонной воды» (I, 775) и др.<sup>5</sup>

Не менее важна и реализуемая в символическом тексте метафора «зеркало глаз»:

...Зрак неземной возрос,  
Отражен прозрительным зеркалом (I, 666).

Отображающие друг друга миры — живые существа (и одновременно — части единого живого мира), «глядящиеся» друг в друга:

Высот недвижные озера —  
Отверстие зеницы гор —  
Мглою неразгаданного взора  
Небес глубокий мерят взор (I, 603).

«Отразить (-ся) в глазах» — значит постичь «чужое в своем» и «свое в чужом»; «увидеть» = «понять»; «узреть» = «прозреть»;

Кто мой лик узрел,  
Тот навек прозрел (I, 517).

Поскольку в поэтической «картине мира» КЗ и П макрокосм изоморфен любой его части, то вполне естественна и трансформация «зеркала» в «зеркало души» («зеркало внутреннего зрения»):

Зрящей души  
Моей зеркало («Зеркало чаяния», I, 561).

Здесь отражение — связь человека и мира. Вместе с тем «зеркальность» как свойство внутреннего мира личности:

По себе я  
Возалкал!  
Я — на дне своих зеркал (I, 741) —

истолковывается и в духе иной — романтической — традиции как признак двойничества:

Я — пред ликом чародея  
Ряд встающих двойников (там же).

«Внутреннее зеркало» здесь — символ раскола «я», сопровождающего для Вяч. Иванова становление (то есть «не-бытие»), страдальческий путь личности от «раздельного небытия» к миру гармонического Целого. Символ этот связан с идеями «дионизизма», с отношением «я» и мирового целого, с преодолением индивидуализма — со всем кругом идей Иванова эпохи первой русской революции. Распад истинного «я» в бесчисленности зеркальных отражений-масок подразумевает «зеркальность» и как акт самопознания и воли к соединению, то есть подчеркивает «соответственность» (изоморфизм) внутреннего мира личности и космического универсума.

И все же образ «зеркала души» акцентирует распад (хотя и временный) мнимо единого (личность как отдельный мир), а «зеркала природы», как и зеркала глаз» (соединяющие субъект с объектом) — внутреннюю целостность мнимо разделенного.

Поэтому «зеркальность» характеризует все центростремительные силы поэтического мира КЗ (и отчасти П) <sup>6</sup>. Отсюда — символика «зеркала любви» (ср. «Зеркало Эроса», 1, 591). Любовь соединяет человеческий «дух» и «миры» (причем и здесь опознание единства связано с «зеркалом глаз» — зрением):

Любовь, как атом огневой,  
Его <дух. — З. М. и Г. О.> в пожар миров метнула;  
В нем на себя Она взглянула —  
И в Ней узнал он пламень свой (I, 519).

«Зеркальность» — механизм сближения далекого, «уничтожения пространства». Аналогичны образы «зеркала памяти», «зеркала чаяния» — механизмов «уничтожения времени».

Как видим, «зеркальность» входит не только в актуальную «картину мира» КЗ и П, но и в младосимволистскую эсхатологическую утопию мира «новых пространств» и «новых времен».

Поэтическая концепция «зеркальности» отражается на самых разных уровнях структуры КЗ и П. Такова, например, смысловая структура большой группы метафор, объединяющих «верх» и «низ»: «облаки-парусы» (1, 553), «облака лебедей» (1, 565), «омут звезд» (1, 595) и т. п., синтаксис, тяготеющий к повторам и параллелизмам в изображении «двух миров»: «Потир земли — потир небес» (1, 522), «В тайне звезд и в тайне дна» (1, 526) и т. д. Построения этого рода, исключительно важные для КЗ и П, видимо, воспринимались автором как «антиромантические», поскольку строились не на противопоставлении, а на мифологическом отождествлении «верха» («неба») и «низа» («земли»), в духе — и отчасти в стилистике — поэзии Вл. Соловьева. Близкий смысл получают и двуединые символические образы КЗ и П, например, «андрогинный» образ Эроса:

... Два ока мы единственного взора,  
Мечты одной два трепетных крыла...  
... Мы — две руки единого креста.  
(«Любовь», I, 611).

Разнообразные уподобления двух любящих в этом программном стихотворении зрительно представимы как части неких эмблематических фигур; части эти зеркально симметричны, или, что то же самое, «отражаются» друг в друге.

Итак, «зеркальность» и ее воплощения в различных (преимущественно метафорических) «зеркалах» в КЗ и П оказываются одними из носителей ключевой идеи Вяч. Иванова начала XX века — мысли об устремленности мира к такой гармонии и целостности, которые невозможны без выхода всего отдельного, индивидуального из границ своей отдельности к познанию «себя в другом», к слиянию «я» и «не-я». В этом плане значения «зеркальности» сближены с символикой «радуги», «водопада» (иногда «зеркальность» может выступать и как их атрибут) и ключевого для мировоззрения Иванова образа Эроса (ср. в КЗ стихотворение «Зеркало Эроса» — I, 591), а также со «слуховым зеркалом» «эхо» (иногда «эхо» и «зеркало» изофункциональны: «Альпийский рог», но иногда в «эхе» семантика сближения не реализуется: «Отзывы»).

Такое значение и такая структура символа «зеркальность» (связанная с развеществлением образа, вычленением его признаков и последующей их символизацией) — типично младосимволистские. Они противопоставлены и «зеркалу» как «магическому предмету» у старших символистов (ср. «Зеркала» З. Гиппиус, «В зеркале» В. Брюсова, лирику Ф. Сологуба), и «зеркалу» как предмету эстетизированного быта (иногда — тоже с «демонической» окраской) у модернистов конца 1900-х гг.

Но и внутри младосимволизма решение образа у Вяч. Иванова глубоко индивидуально. У Блока есть и «зеркала», и «зеркальность» (ср. «опрокидывание» пейзажа в зеркале пруда — «Она веселой невестой была...», 1905), но символика их неустойчива, и они никогда не становились доминантами в «картине мира» поэта. Наиболее важны для Блока фольклорно-мифологические (не без влияния упомянутого рассказа З. Гиппиус) и романтические, в духе Г. Гейне («Двойник», 1909), коннотации образа, причем в обоих случаях он сохраняет и предметное значение. Даже в 1905—07 гг., когда Блок испытал известное воздействие мировоззрения и поэзии Иванова, художественный миф о «зеркальности» мира в его творчестве почти не отразился.

Интереснее соотношение «зеркальностей» у Иванова и Андрея Белого. В «симфониях» Белого, особенно в 3-ей («Возврат», 1905), «зеркальность» — тоже важнейшее свойство «поэтического мира» текста, выявляющееся и в лейтмотивах произведения, и в его композиции. Но многообразие значений символа возникает у



обоих поэтов по-разному. Иванов разрабатывает образ экстенсивно: «зеркальность» приписывается исключительно широкому кругу явлений (по сути — *всему*), но понята она, исходя из *одного* и самого тривиального, признака зеркала как денотата — способности отражать. «Многосмысленность» символа возникает за счет разрастания не семантических, а синтагматических связей слова: «зеркальность» получает ряды своих значений из метафорических сочетаний типа «зеркало глаз», «зеркало чаяния» и т. п. — от разнообразных «предметов сравнения», уже и до этого ослабивших свою «предметность» («глаза») или ее не имевших («чаяние»). У Белого значения символа умножаются, главным образом, и *нтенсивно*: символизируются *многообразные* (физические) свойства зеркала. Используя введенное Ю. И. Левиным понятие «аксиоматика зеркала»<sup>7</sup>, можно сказать, что Белый широко отображает эту аксиоматику (например, символика «зеркальности» постоянно «играет» энантиоморфностью отношения отображаемого и отображения, оптическими особенностями отражения одного объекта в различных, тем или иным способом расположенных зеркалах), а также физические особенности отражения в «неидеальном» (потускневшем и пр.) зеркале и т. д.<sup>8</sup>. Символика особенно активно расширяется у Белого за счет *значимых нарушений* «аксиом зеркала» («подмена» отображаемого в отображении и т. д. и т. п.). Встречаются и отзвуки «магии зеркала» (занавешенные зеркала — символ смерти). Во всех этих случаях многозначность символа возникает семантически — за счет связей (хотя зачастую — гротескно «перевернутых») с миром денотатов, и образ «зеркала» широко сохраняет память о предметном мире.

Сказанное существование для определения общей природы символизма КЗ и П. Стремление к предельной «многосмысленности» символа сочетается здесь с предельной его развеществленностью<sup>9</sup>. Символизованы различные *типы отношений* внутри поэтического универсума, а «предметный состав» рисуемых картин либо играет роль не очень богатого фона, пышно расцвеченного его метафорическими, превращенными в символы характеристиками (ср. стихотворение «Радуги» — 750—752), либо символизируется каким-то иным образом (чаще всего — оказываясь символом-мифологемой, раскрывающей свои значения в соположении с другими: мифологическими, литературными и т. д. текстами). В «зеркальности» Вяч. Иванова символически отобразилась полная замкнутость его поэтики в границах символизма, как в «зеркалах» Белого — его будущие поиски, близкие экспрессионизму.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исключение составляют две поэмы в сборнике «Кормчие звезды»: «Вра-та», где упомянуто «прозрачное зеркало» (I, 666), и «Миры возможного» (I, 669), где душе «надлежит» «глянуть в сии зеркала», — «да упадут пред оком / Последние земные покрывала» (I, 669). Любопытно, что эти образы, «магические» по функции, но и наиболее очевидно «предметные», *поясняются сравнением с метафорическим «зеркалом вод»: «Темнело зеркало, подобно водам» (I, 669).*

Предметом специального рассмотрения символика «зеркала» еще не была даже в тех немногочисленных работах, где в центре — анализ поэтики Вяч. Иванова. Так, в монографии: *Tschöpl, Carin. Vjatscheslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie.* — München, 1968. — Bd. 30. (Slavistische Beiträge), содержащей подробное описание «картины мира» КЗ и П, лишь упомянуты отдельные ситуации «отражений»: «... Ebene, wo sich der Himmel in den offenen Augen der Seep spiegelt». — S. 102) или же, напротив, переданы существеннейшие особенности цикла (тяготение земли к небу и др.), но без упоминания «зеркала» и «зеркальности». Диссертация А. Ханзена-Лёве (*Hansen-Löve Age A. Der russische Symbolismus: Diabolische u. Mythopoetische Paradigmatik.* — Wien, 1984) — ценнейшая и подробнейшая «мотивная энциклопедия» русского символизма, но и в ней «зеркало» лишь упомянуто как вспомогательный мотив в главах «Narzißmus» (В. I, S. 32—35) и «Transparenz». В последней рассыпан и ряд интересных замечаний о «зеркальности» (Bd. II, S. 384, 385; ср. особенно противопоставление «прозрачности» неба и «зеркальности» земных вод — S. 387).

<sup>2</sup> См.: *Иванов Вячеслав. Кормчие звезды.* — Спб., 1903 (на некоторых экземплярах, как сообщает комментатор Собрания сочинений Вяч. Иванова О. Дешарт, указана дата «1902», но книга появилась в 1903 г.); *Его же. Прозрачность. Вторая книга лирики.* — М., Скорпион, 1904.

<sup>3</sup> Ниже ссылки на эти сборники даются по изданию: *Иванов Вячеслав. Собрание сочинений.* — Брюссель, 1971—1979. — Т. I—III. — (изд. не завершено). Ссылки даны в тексте статьи, в скобках; первая цифра — том, далее — страница.

<sup>4</sup> *Тютчев Ф. И. Лирика.* — М., 1966. — Т. I. — С. 26.

<sup>5</sup> В концепции А. Ханзена-Лёве (см. примеч. I) «зеркальность» свойственна только «земному миру» и противостоит «прозрачности» божественного мира «неба». Это сближает «картину мира» КЗ и П с отмеченными выше платоновско-романтическими традициями, действительно актуальными для этих сборников. Но т. к. «прозрачность» и «зеркальность» отождествлены (см.: I, 737), то возникают и собственно младосимволистские символы взаимного отражения — тяготения, сближения.

<sup>6</sup> Строго говоря, в П образ зеркала играет значительно меньшую роль, чем в КЗ, — видимо, потому, что близкой семантикой и функцией наделен ключевой символ сборника — «прозрачность», «уничтожающая» пространственную разделенность двух миров. Близка этим образам и символика «радуги» — милосердного «нисхождения» «небес» к «земле» (о символике «радуги» см.: *Вяч. Иванов. Символика эстетических начал, 1905 — I, 826*), а также одного из основных символов «дионисизма» Иванова — «огня», уничтожающего мнимую отдельность явлений. Поскольку, однако, «зеркала» в П имеют то же значение, что и в первой книге стихов, они и рассматриваются как единый «протекающий» образ. Ср. также (единственную) попытку сближения «зеркальности» и «прозрачности»:

Что полночь в твой сумрак уронит,  
В бездонности тонет зеркальной

(Прозрачность — I, 737)

<sup>7</sup> См. с. 6 — 24 наст. работы.

<sup>8</sup> См.: *Миц З. Г., Мельникова Е. Г.* Симметрия — асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Т. XVII — С. 84—92. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 641).

<sup>9</sup> На «развеществленность» образов часто указывают как на особенность поэтики символизма в целом (см.: *Гофман В.* Язык символистов // Лит. наследство. — М., 1937. — Т. 27/28. — С. 82—90) и прежде всего К. Д. Бальмонта (там же; ср. также, например; *Орлов Вл.* Бальмонт. Жизнь и поэзия. *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. — Л., 1969. — С. 62—63). Однако у старших символистов и у Бальмонта засилье абстрактных субстантивов совсем не обязательно связано с их символизацией.

## ИСТОРИЯ И СЕМИОТИКА

### (Восприятие времени как семиотическая проблема)

#### Статья первая

Б. А. Успенский

Признаюсь Тебе, Господи, я до сих пор не знаю, что такое время, но признаюсь, Господи, и в другом: я знаю, что говорю это во времени... Каким же образом я это знаю, а что такое время, не знаю? А может быть, я не знаю, каким образом рассказать о том, что я знаю?

(Августин. Исповедь, XI, 32)

Существуют разнообразные возможности объяснения исторических событий, и, соответственно, одни и те же события могут получать различную интерпретацию — в частности, государственно-политическую, социально-экономическую, культурно-семиотическую и др. За каждым из этих объяснений стоит, очевидно, определенная модель исторического процесса, т. е. некоторое представление о его сущности. Это разнообразие интерпретационных возможностей отражает, по-видимому, реальную сложность исторического процесса: иными словами, разнообразные объяснения не отрицают, а дополняют друг друга. В самом деле, если историческое событие поддается разным объяснениям, это означает, можно думать, что различные импульсы сошлись в одной точке и привели к одному результату (создавая, так сказать, эффект резонанса, взаимного усиления). Сама возможность различных объяснений может отражать, таким образом, реальную, объективную неслучайность рассматриваемого события.

Культурно-семиотический подход к истории предполагает апелляцию к внутренней точке зрения самих участников исторического процесса: значимым признается то, что является значимым с их точки зрения. Речь идет, таким образом, о реконструкции тех субъективных мотивов, которые оказываются непосред-

ственным импульсом для тех или иных действий (так или иначе определяющих ход событий). Само собой разумеется, что эти субъективные мотивации могут отражать более общие объективные закономерности. Как бы то ни было, исследователя интересуют в данном случае причинно-следственные связи на том уровне, который ближайшим образом — непосредственно, а не опосредствованно — соотнесен с событийным (акциональным) планом. Поведение социума, реагирующего на те или иные события, может рассматриваться в тех же категориях, если трактовать социум как коллективную личность.

Такой подход предполагает, в свою очередь, реконструкцию системы представлений, обуславливающих как восприятие тех или иных событий, так и реакцию на эти события. В семиотической перспективе исторический процесс может быть представлен, в частности, как процесс коммуникации, при котором постоянно поступающая новая информация обуславливает ту или иную ответную реакцию со стороны общественного адресата (социума). В данном случае принципиально неважно, кто является адресантом, отправителем сообщения. Им может быть то или иное лицо, принадлежащее данному социуму (исторический деятель), — тогда исторический процесс предстает как коммуникация между социумом и индивидом (ср. в этой связи: Успенский, 1976); в других случаях речь может идти о реакции на события, обусловленные внешними силами. Таким образом, исторический процесс может представлять как коммуникация между социумом и индивидом, социумом и Богом, социумом и судьбой и т. п.; во всех этих случаях важно, как осмысляются соответствующие события, какое значение им приписывается в системе общественного сознания.

В качестве кода выступает при этом некоторый «язык» (этот термин понимается, разумеется, не в узком лингвистическом, а в широком семиотическом смысле), определяющий восприятие тех или иных фактов — как реальных, так и потенциально возможных — в соответствующем историко-культурном контексте. Таким образом, событиям приписывается значение: *текст* событий читается социумом. Можно сказать тогда, что в своей элементарной фазе исторический процесс предстает как процесс порождения новых «фраз» на некотором «языке» и прочтения их общественным адресатом (социумом), которое и определяет его ответную реакцию.

Соответствующий «язык», с одной стороны, объединяет данный социум, позволяя рассматривать социум как коллективную личность и обуславливая более или менее одинаковую реакцию членов социума на происходящие события. С другой же стороны, он некоторым образом организует самое информацию, обуславливая отбор значимых фактов и установление той или иной связи между ними: то, что не описывается на этом «языке», как бы

вообще не воспринимается общественным адресатом, выпадает из его поля зрения.

С течением времени «язык» данного общества, естественно, меняется, что не исключает возможности выделения синхронных срезов, допускающих описание его именно как действующего механизма (ср. аналогичную в принципе ситуацию и с естественными языками).

Одни и те же объективные факты, составляющие реальный событийный текст, могут по-разному интерпретироваться на разных «языках» — на языке соответствующего социума и на каком-либо другом языке, относящемся к иному пространству и времени (это может быть обусловлено, например, различным членением событий, т. е. неодинаковой сегментацией текста, а также различием в установлении причинно-следственных отношений между вычленимыми сегментами). В частности, то, что значимо с точки зрения данной эпохи и данного культурного ареала, может вообще не иметь значения в системе представлений иного культурно-исторического ареала, — и наоборот. При этом необходимо иметь в виду, что именно система представлений того социума, который выступает в качестве общественного адресата, определяет непосредственный механизм развертывания событий, т. е. исторического процесса как такового.

Такова, так сказать, коммуникационная модель исторического процесса. Она семиотична постольку, поскольку строится на аналогии с речевой деятельностью, т. е. коммуникацией на естественном языке. Исходным является здесь понятие *языка* (понимаемого вообще как механизм порождения текстов), который определяет отбор значимых фактов; таким образом, понятие *знака* предстает в данном случае как производное — семиотический статус того или иного явления определяется прежде всего его местом в системе (языке), его отношением к другим единицам того же языка.

Эта модель позволяет объяснить развертывание событий во времени, однако она не способна объяснить само восприятие истории. Ведь история — это прежде всего осмысление прошлого. Если события в описываемой действительности развертываются во временной последовательности — от прошлого к настоящему, — то историческое сознание предполагает обратный ход мысли: от настоящего к прошлому<sup>1</sup>. Историческое сознание в этом смысле с необходимостью предполагает *семиозис*; таким образом, семиотическое представление истории должно

---

<sup>1</sup> Совершенно так же (но уже вторичным образом) в рамках исторического сознания возможен ход мысли от будущего к настоящему или прошлому: в самом деле, для того чтобы события настоящего были восприняты как исторические, их надо увидеть в перспективе реконструируемого будущего. В любом случае направление исторической мысли — ретроспективно, оно противоположно естественному ходу событий.

основываться не только на *семиотике языка*, но и на *семиотике знака*, т. е. той области науки, для которой первичным является именно понятие *знака*, тогда как понятие *языка* (системы знаков) выступает как более сложное и производное.<sup>1а</sup>

История по природе своей семиотична в том смысле, что она предполагает определенную семиотизацию действительности — превращение не-знака в знак, не-истории в историю.<sup>1б</sup> Такого рода семиозис предполагает, в свою очередь, два необходимых условия:

I. Расположение тех или иных событий (относящихся к прошлому) во временной последовательности, т. е. введение фактора времени;

II. Установление причинно-следственных отношений между ними, т. е. введение фактора причинности<sup>2</sup>.

Таковы условия, обеспечивающие семиозис истории. При несоблюдении первого из них мы имеем мифологическое, всегдашнее время: при несоблюдении второго условия историческое описание превращается в простую хронологическую или генеалогическую последовательность. При этом оба фактора связываются

---

<sup>1а</sup> Целесообразно различать вообще *семиотику знака* и *семиотику языка* как знаковой системы; первая восходит к Пирсу и Моррису, вторая — к Соссюру. Соответственно, можно различать два направления в семиотике, которые условно могли бы быть определены как логическое и лингвистическое (ср.: Успенский, 1978, с. 530—531; Успенский, 1987, с. 25). В одном случае внимание исследователя сосредоточивается на изолированном знаке, т. е. на отношении знака к значению, к другим знакам, к адресату и т. п. В этом смысле мы можем говорить о семантике, синтактике и прагматике знака, о структуре знака; мы можем различать иконические и символические знаки и исследовать процесс семиозиса, т. е. превращения не-знака в знак. Во втором же случае исследователь сосредоточивает свое внимание не на отдельном знаке, но на языке как механизме передачи информации, пользующемся определенным набором элементарных знаков. Иначе говоря, в первом случае знак рассматривается в принципе безотносительно к акту коммуникации, во втором же случае знаковость, семиотичность определяется именно участием в коммуникационном процессе, т. е. предстает как производное от этого процесса. (Именно коммуникационный процесс, например, лежит в основе понятия фонемы: фонемы сами по себе не являются знаками — они не обладают самостоятельным значением, — но мы говорим о двух разных фонемах в том случае, если их смещение нарушает акт коммуникации).

Язык, вслед за Соссюром, понимается как генератор текстов, однако следует заметить, что само понятие текста может фигурировать как в первом, так и во втором смысле: текст может рассматриваться как знак с самостоятельным, независимым содержанием, и вместе с тем текст может рассматриваться как последовательность элементарных знаков, когда содержание (значение) текста определяется значением составляющих его знаков и правилами языка.

<sup>1б</sup> Ср.: «должно иметь силу и простейшее определение истории как повествования о замечательных событиях, замечательных уже тем, что люди их заметили» (Болотов, I, с. 8).

<sup>2</sup> Ср.: «Выработка понятия причинности применительно к истории и соединение его с идеей движения во времени более всего способствовали становлению истории как научной дисциплины и историзма как мировоззренческой конструкции. И в этом исключительны заслуги Фукидида...» (Топоров, 1980, с. 573; ср. также: Топоров, 1973, с. 142).

друг с другом в историческом представлении: в самом деле, установление причин, действующих вне времени, характерно для космологического, а не для исторического описания.

Именно эти условия и определяют историческую значимость (valeur) рассматриваемых явлений: те или иные события признаются исторически значимыми, если и только если они отвечают сформулированным условиям, т. е. вписываются во временные и причинно-следственные отношения.

\* \* \*

Явление семиозиса в истории, т. е. семиотизация действительности, присущая историческому восприятию (превращающая просто события в исторические события, делающая их объектом исторического рассмотрения), — может быть уяснено с помощью аналогии, которая может показаться неожиданной, но которая является, возможно, не вполне случайной. Речь пойдет об одном явлении из области психологии сна, достаточно хорошо известном и неоднократно дискутировавшемся. Это явление, в частности, привлекло внимание П. А. Флоренского, который посвятил ему специальное рассуждение в своей работе об иконостасе (Флоренский, 1972, с. 82—89); не соглашаясь с трактовкой Флоренского, мы будем следовать за ходом его мысли и в какой-то мере пользоваться его формулировками и обобщениями.

Представим себе, что мы видим сон. Он состоит из определенной последовательности событий, которая закономерно приводит к некоторой сюжетной развязке: «... мы ясно сознаем связь, приводящую от некоторых причин, событий-причин, видимых во сне, к некоторым следствиям, событиям-следствиям сновидения; отдельные события, как бы ни казались они нелепыми, однако, связаны в сновидении причинными связями, и сновидение *развивается*, стремясь в определенную сторону, и роковым, с точки зрения сновидца, образом приводит к некоторому заключительному событию, являющемуся развязкою и завершением всей системы последовательных причин и следствий» (Флоренский, 1972, с. 84). Положим, мы видим во сне некий сюжет, некую историю, заканчивающуюся убийством: мы слышим выстрел и просыпаемся. Проснувшись, однако, мы обнаруживаем, что нас разбудил звук хлопнувшей двери, который мы ассоциировали во сне со звуком выстрела. Совершенно очевидно, что именно этот звук спровоцировал наш сон: этот звук был осознан во сне как выстрел, и мы видели убийство. Но мы видели во сне целый сюжет, целую последовательность событий, которая *заканчивается* выстрелом, а не *начинается* им: эти события композиционно *предшествуют* развязке. Спрашивается: как же это может быть? Здесь очевидный и очень наглядный парадокс: с одной стороны, кажется несомненным, что вся история, которую мы видим во сне, спровоцирована разбудившим нас шумом; с дру-



гой же стороны, оказывается, что события, приведшие к этому шуму, сюжетно с ним связаны, т. е., сам этот шум был как бы заранее предопределен. Итак, парадоксальным образом *предшествующие* события оказываются спровоцированными *финалом* при том, что в сюжетной композиции, которую мы видим во сне, финал связан с предшествующими событиями причинно-следственными связями. По-видимому, каждый из нас неоднократно испытывал во сне нечто подобное; во всяком случае, такого рода примеры могут фигурировать как типичные в учебниках психологии<sup>3</sup>.

Для того чтобы объяснить (разрешить) этот парадокс, П. А. Флоренский выдвинул гипотезу обратного, обращенного, вывернутого времени во сне — времени, которое, по его словам, «вывернуто через себя». Он предположил, что время во сне и время в бодрствовании характеризуется разной направленностью; во сне время течет в обратном направлении по сравнению со временем бодрствования, и именно поэтому конец сновидения может совпадать с началом бодрствования, логическая развязка в сновидении — с импульсом, спровоцировавшим эти события во времени бодрствования. Конец сновидения совпадает с началом бодрствования, они совпадают в одном и том же звуковом (например) эффекте, и именно здесь обнаруживается, по Флоренскому, разнонаправленность времени — реального и ирреального: по словам Флоренского, «в сновидении время бежит... *навстречу* настоящему, *против* движения времени бодрственного сознания. Оно *вывернуто через себя*, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы» (Флоренский, 1972, с. 87)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ср.: «Если, например, в сновидении, облетевшем все учебники психологии, спящий пережил чуть ли не год или более французской революции, присутствовал при самом ее зарождении и, кажется, участвовал в ней, а затем, после долгих и сложных приключений, с преследованиями и погонями, террора, казни короля и т. д. был наконец вместе с жирондистами схвачен, брошен в тюрьму, допрашивается, предстал революционному трибуналу, был им осужден и приговорен к смертной казни, затем привезен на телеге к месту казни, возведен на эшафот, голова его была уложена на плаху, и холодное острие гильотины уже ударило его по шее, причем он в ужасе проснулся, — то неужели придет на мысль усмотреть в последнем событии — прикосновении ножа гильотины к шее — нечто *отдельное* от всех прочих событий? и неужели все развитие действия — от самой весны революции и включительно до возведения видевого этот сон на эшафот — не устремляется сплошным потоком событий именно к этому завершительному холодному прикосновению к шее...? — ... А между тем, видевший все описываемое проснулся *от того*, что спинка железной кровати, откинувшись, с силой ударила его по обнаженной шее» (Флоренский, 1972, с. 87). Обсуждаемый здесь пример восходит к известной книге Мори (1878, с. 161); ср. еще к этой теме: Бергсон, 1920, с. 108—109, 112—113; Богораз, 1923, с. 83.

<sup>4</sup> Отсюда Флоренский делает вывод о зеркальности, обратной ориентированности пространственно-временных параметров сна и яви: каждое из пространств является, по Флоренскому, мнимым в перспективе другого, ему противостоящего. Развивая свою мысль о том, что время в сновидении и все его конкретные образы «вывернуты через себя», Флоренский говорит: «А это

Однако то же явление можно объяснить и иначе, и это другое объяснение имеет непосредственное отношение к теме настоящей работы. Представим, что перед нами во сне проходят более или менее смутные (аморфные) и случайные образы, которые при этом как-то фиксируются нашей памятью. Образы эти, так сказать, семантически поливалентны — в том смысле, что они легко трансформируются (переосмысляются) и в принципе способны ассоциироваться — соединяться, сцепляться — друг с другом самыми разнообразными способами. Эти образы могут вообще никак не осмысляться во сне, но откладываются в памяти — в пассивном сознании.

Вот хлопнула дверь, и мы восприняли (осмыслили) во сне этот шум как звук выстрела; иначе говоря, мы восприняли это событие как звуковое и значимое, связали его с определенным значением. Это восприятие оказывается, так сказать, семантической доминантой, которая сразу освещает предшествующие события — оставшиеся в нашей памяти, — определяя их прочтение, т. е. соединяя их причинно-следственными связями, мгновенно сцепляя их в сюжетный ряд. Эта конечная интерпретация (восприятие, осмысление) задает, так сказать, ту точку зрения, ту перспективу, с которой видятся эти события. Это своего рода сито, фильтр, через который отсеиваются те образы, которые не связываются с конечным (значимым) событием — они забываются, исчезают из нашей памяти, — и который заставляет вдруг увидеть все остальные образы как содержательно связанные друг с другом, расположить их в сюжетной последовательности.

Итак, события мгновенно организуются, выстраиваясь в линейный ряд: мы видим их сразу как бы озаренными внезапной вспышкой прожектора. Таким образом задается семантическая установка (семантический код), которая определяет прочтение увиденного: события воспринимаются постольку, поскольку они связываются в сознании с конечным результатом<sup>5</sup>.

значит, что мы перешли в область *мнимого пространства*. Тогда то же самое явление, которое воспринимается отсюда — из области действительного пространства — как действительное, отсюда — из области мнимого пространства — само зрится мнимым» (Флоренский, 1972, с. 87). И в другой своей работе Флоренский заявляет, что «на границе Земли и Неба... время... со стороны наблюдаемое, [становится] бесконечным» и «протекает в *обратном смысле*» (Флоренский, 1922, с. 52). В этих рассуждениях современного мыслителя нашли отражение, по-видимому, архетипические представления об обратности, взаимной перевернутости связей посюстороннего и потустороннего мира: потусторонний мир мыслится как мир с противоположными (перевернутыми) связями по отношению к миру посюстороннему, и наоборот (см.: Успенский, 1985, с. 327—330). В свою очередь, сон архетипически ассоциируется с потусторонним миром, с иным бытием (см. ниже), и, соответственно, сновидению приписывается обратная направленность времени.

<sup>5</sup> Ср. символическое представление процессов припоминания в античных риториках. Согласно учению об «искусстве памяти» («*ars memoria*»), входив-

Мы вправе предположить, что принципиально так же обстоит дело и с восприятием истории. Коль скоро некоторое событие воспринимается (самими современниками, самими участниками исторического процесса) как значимое для истории, т. е. семиотически отмеченное в историческом плане, — иначе говоря, коль скоро ему придается значение *исторического факта*, — это заставляет увидеть в данной перспективе предшествующие события как связанные друг с другом (при том, что ранее они могли и не осмысляться таким образом). Итак, с точки зрения *настоящего* производится отбор и осмысление прошлых событий — постольку, поскольку память о них сохраняется в коллективном сознании. Прошлое при этом организуется как текст, прочитываемый в перспективе настоящего<sup>6</sup>.

Таким образом, (семиотически отмеченные события заставляют увидеть историю, выстроить предшествующие события в исторический ряд. Так образуется *исторический опыт* — это не те реальные знания, которые постепенно откладываются (накапливаются) во времени, по ходу событий, в поступательном движении истории, а те причинно-следственные связи, которые усматриваются с синхронной (актуальной для данного момента) точки зрения.

В дальнейшем могут происходить новые события, которые задают новое прочтение исторического опыта, его переосмысление. Таким образом прошлое переосмыляется с точки зрения меняющегося настоящего. История в этом смысле — это игра настоящего и прошлого.

В свою очередь, исторический опыт — то или иное осмысление прошлого — естественным образом оказывает влияние на будущий ход истории: в самом деле, исходя именно из подобных представлений, из подобного опыта, социум как коллективная личность строит программу будущего, планирует свое дальнейшее поведение. Соответственно, восприятие истории оказывается одним из основных факторов эволюции «языка» истории, т. е.

---

шуму в эти риторика, ритор мысленно обходит места, где расположены образы прошлого, организуя тем самым эти образы в линейную — временную — последовательность (Ейтс, 1978, с. 17 сл.). Восприятие прошлого (вспоминание) предстает при этом — знаменательным образом — как его организация; при этом пространство преобразуется во время, а образы, актуальные для настоящего, позволяют восстановить прошлое.

<sup>6</sup> Ср. в этой связи принятое в исторической традиции разграничение «*ges gestae*» (под которой понимается совокупность происшедших событий) и «*historia rerum gestarum*» (под которой понимается повествование о происшедшем, т. е. нарративный текст); см.: Мунц, 1956, с. 2.

Текст истории, диахронически организованный по временной оси, следует отличать от синхронно организованного событийного текста, о котором мы говорили в начале настоящей работы. Тем самым, «язык», на котором происходит коммуникация в историческом процессе, отличается от «языка» исторического описания.

того языка, на котором происходит коммуникация в историческом процессе (см. выше).

Итак, с каждым новым шагом в поступательном движении истории меняется как настоящее, так и прошлое и, вместе с тем, определяются дальнейшие пути исторического развития. Исторический процесс в своей элементарной фазе предстает тогда как последовательность рекурсивных ходов: от настоящего к прошлому, а от прошлого к будущему и т. д. и т. п.<sup>7</sup> Схематически этот процесс может быть изображен следующим образом (сплошная стрелка относится к плану сознания, а пунктирная стрелка передает движение времени):



Эта игра настоящего и прошлого — когда прошлое видится в перспективе актуальных событий настоящего, определяя вместе с тем направление исторического процесса (движение истории), — и составляет, думается, сущность семиотического подхода к истории.

\* \* \*

Насколько случайно наше сопоставление, т. е. аналогия между восприятием истории и восприятием сна? Представляет ли оно собой всего лишь условный конструкт, своеобразный дидактический прием, удобный при объяснении, или же нечто большее — сопоставление, оправданное самой природой сопоставляемых

<sup>7</sup> В принципе, при этом возможна ситуация, когда то, что в данный момент кажется актуальным и значимым, в дальнейшем перестает восприниматься таким образом. В этом случае, когда будущее становится настоящим, бывшее настоящее не обязательно ассоциируется с прошлым, т. е. не обязательно входит в исторический опыт. На каждой стадии, таким образом, образуется новый фильтр, который обуславливает восприятие значимых и отсеивает незначимых событий, охватываемых актуальной памятью коллектива.

явлений? Кажется, что оно не вполне случайно, точно так же как неслучайным является, по-видимому, обращение к тому же материалу и у П. А. Флоренского в его рассуждениях о сущности иконы.

В самом деле, история имеет дело с прошлым. Прошлое — это то, чего нет сейчас (в *этой* действительности, в действительности настоящего), на то, что, как мы уверены, было раньше (в *иной*, прошедшей действительности). Когда мы говорим о прошлом «было», это, в сущности, равносильно тому, чтобы сказать, что оно «есть» применительно к иной действительности, которая недоступна при этом непосредственному восприятию<sup>8</sup>. Для того, чтобы прошлое стало предметом исторического рассуждения, оно должно быть осмыслено именно как прошлое, т. е. отчуждено от настоящего и отнесено к другому временному плану (к другой действительности); итак, то прошлое, с которым имеет дело история, — это отчуждаемое прошлое. Сам процесс отчуждения от настоящего предполагает семиотизацию прошлого, когда прошлое организуется как текст, прочитываемый в перспективе настоящего (ср. выше).

История, таким образом, связывает настоящее и прошлое как разные действительности, относящиеся к разным временным планам. Можно сказать, что история имеет дело с потусторонней реальностью, но потусторонность проявляется в данном случае не в пространстве, а во времени<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ср. у Августина: «Если и будущее и прошлое существуют, я хочу знать, где они. Если мне еще не по силам это знание, то все же я знаю, что где бы они ни были, они там не прошлое и будущее, а настоящее. Если и там будущее есть будущее, то его там еще нет; если прошлое и там прошлое, его там уже нет. Где бы, следовательно, они ни были, каковы бы ни были, но они существуют только как настоящее...»

Совершенно ясно теперь одно: ни будущего, ни прошлого нет, и неправильно говорить о существовании трех времен, прошедшего, настоящего и будущего. Правильнее было бы, пожалуй, говорить так: есть три времени — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память; настоящего настоящего — его непосредственное созерцание; настоящего будущего — его ожидание...

Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существуют три времени. Она и ждет, и внимает, и помнит: то, чего она ждет, проходит через то, чему она внимает, и уходит туда, о чем она вспоминает. Кто станет отрицать, что будущего еще нет? Но в душе есть ожидание будущего. И кто станет отрицать, что прошлого уже нет? Но и до сих пор есть в душе память о прошлом. И кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно... Длительно не будущее время — его нет; длительное будущее — это длительное ожидание будущего. Длительное не прошлое, которого нет; длительное прошлое — это длительная память о прошлом» (Исповедь, XI, 23, 26, 37).

<sup>9</sup> Восприятие прошлого как иной действительности может очень наглядно проявляться в языке. Так, в современном русском языке о тех, кто навсегда уехал за границу и с кем стало невозможно непосредственное общение, могут

Прошлое (поскольку оно осмысливается как таковое), в отличие от настоящего, не поддается непосредственному, чувственному восприятию, однако оно связано с настоящим опосредствованно — оно оставляет свой след в настоящем, как в субъективных переживаниях, т. е. в явлениях памяти (индивидуальной или коллективной), так и в объективных фактах, которые естественно объясняются как следствия прошедших событий. Это опосредствованное восприятие и семиотизируется при историческом рассмотрении: и те и другие явления предстают как знаки иного бытия, отделяемого от настоящего, т. е. непосредственно переживаемой реальности, но воспринимаемого при этом в заданной им перспективе; история, как уже говорилось, предполагает вообще семиотическое осмысление прошлого.

Итак, историческое прошлое не дано нам в конкретном опыте и поэтому нуждается в дешифровке и реконструкции. Поскольку прошлое принадлежит чужому опыту, само его существование в каких-то случаях может подвергаться сомнению; характерным образом может возникать сомнение в том, действительно ли существовали те или иные люди, в самом ли деле происходили те или иные события. Знаменательны в этом смысле периодически наблюдающиеся попытки переосмыслить исторические факты, трактуя их как мифы (см., например, работы Н. А. Морозова и его последователей — Морозов, I—VII; Постников и Фоменко, 1982). Независимо от результативности такого рода попыток, само стремление перестроить историю, по-новому организовать дошедшие до нас сведения — в высшей степени симптоматично и значимо: оно очень отчетливо демонстрирует подход к прошлому именно как к дешифруемому тексту; чем абсурднее эти попытки, тем нагляднее предстает это стремление<sup>9а</sup>.

---

говорить в прошедшем времени — так же, как говорят о покойниках. Эти люди находятся в другом пространстве, а не в другом времени, но поскольку пространство это практически недоступно и встреча с ними невозможна, о них говорят так, как если бы они переместились в другое время.

Не менее показательна, вместе с тем, возможность утробления «praesens historicum» по отношению к прошедшим событиям, когда мы мысленно переносимся в прошлое, координируя наше сознание с другой действительностью — с тем состоянием, о котором идет речь.

<sup>9а</sup> Ср. замечание Пушкина (в отрывке из автобиографических записок): «Михаил Орлов в письме к Вяземскому пенял Карамзину, зачем в начале Истории не поместил он *какой-нибудь блестящей гипотезы о происхождении славян*, т. е. требовал романа в истории — ново и смело!» (Пушкин, XII, с. 306). Пушкин имеет в виду письмо М. Ф. Орлова к П. А. Вяземскому от 4 июля 1818 г., где Орлов писал по поводу «Истории государства Российского» Карамзина: «И все вышеприведенные происшествия от Юрика до Игоря совершились в полвека варварского столетия!!! — или сие есть историческое чудо, или должно было оно объяснить единственным средством, представленным писателю, т. е. блестящею и вероятною гипотезою прежнего нашего величия» (Вильде, 1954, с. 567). (Текст истории предстает, таким образом, как результат творческого воображения — текст истории творится историком, подобно тому, как литературное произведение создается писателем.

Поскольку прошлое недоступно созерцанию, вопрос о существовании прошлого — это, в сущности, вопрос веры: ведь вера есть не что иное, как «уверенность в невидимом» (Евр. XI, 1)<sup>10</sup>. Это определение веры, данное апостолом, в равной мере приложимо к восприятию истории и к религиозному восприятию иконы, о котором говорит П. А. Флоренский в цитированном трактате: в самом деле, в обоих случаях речь идет о восприятии какой-то иной, потусторонней действительности<sup>11</sup>.

В соответствии с догматикой иконопочитания икона есть видимый образ сверхъестественной реальности — знак, призванный связать субъективное восприятие с первообразом, вывести сознание в мир духовный; иконы, по определению Псевдо-Дионисия Ареопагита, суть «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ»; соответственно, иконостас рассматривается П. А. Флоренским как «граница между миром видимым и миром невидимым» (Флоренский, 1972, с. 97—98). Но точно так же и сон, по Флоренскому, отмечает границу между этими мирами: «... сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры». Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру этому, так и к миру *тому*» (там же, с. 88). Именно это обстоятельство и оправдывает для Флоренского обращение к восприятию сна для уяснения семиотической сущности иконы. Но то же самое может оправдывать и обращение к восприятию сна для уяснения семиотической сущности истории. В самом деле, как при восприятии иконы, так и при восприятии истории нам даны знаки иной реальности.

Сон вообще — это элементарный опыт, данный каждому человеку, связывающий нас с иной действительностью (иначе говоря, элементарный мистический опыт): реальность сна и реальность яви так или иначе противопоставляются в нашем сознании<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Конечно, вера в этом смысле не противопоставляется знанию, но признается определенной его разновидностью.

<sup>11</sup> Для нас важно в данном случае подчеркнуть сходство между восприятием иконы и восприятием истории, но, разумеется, здесь есть и существенное отличие. В самом деле, восприятие иконы предполагает установление онтологической связи между образом и первообразом; предполагает, далее, что энергия первообраза присутствует в изображении. Если мы будем так же считать, что прошлое онтологически связано с настоящим и что энергия прошлого проникает в настоящее, — мы будем иметь дело, очевидно, не с историческими, а с космологическими представлениями.

<sup>12</sup> Реальность сна может противопоставляться реальности яви прежде всего потому, что картины сна — в отличие от картин яви — не связаны друг с другом; иначе говоря, разные сны не складываются в один сюжет. Просыпаясь, мы каждый раз оказываемся в том же мире, в котором находились перед тем, как заснуть, т. е. как бы возвращаемся к прерванной жизни, к прерванной сюжетной нити. Если бы, засыпая, мы так же возвращались к прерванному сну, т. е. если бы один и тот же сон последовательно продолжался каждую ночь — подобно тому, как последовательно каждый день продолжается жизнь — явь и сон были бы совершенно равноправны в экзи-

Соответственно, это тот опыт, на основе которого строятся наши представления о иной действительности: именно этот опыт, в частности, определяет первоначальные представления о смерти, так же как и о воскресении. Так объясняется ассоциация сна и смерти, которая представляет собой типологически обычное — по-видимому, универсальное — явление и может отражаться как в языке, так и в мифологических представлениях. Так, например, в русском языке *успение* означает «умирание», тогда как *замирание* (*обмирание*) значит «засыпание» (Даль, II, с. 602; Даль, IV, с. 518); ср. также употребление глагола *жить* в значении «бодрствовать, не спать» (Даль, I, с. 544; СРНГ, IX, с. 195; Макаров, 1846—1848, с. 84; Подвысоцкий, 1885, с. 45), глагола *заснуть* в значении «умереть, задохнуться (о рыбе)» (Афанасьев, III, с. 38)<sup>13</sup>. Не менее характерно представление о том, что животные, впадающие в зимнюю спячку (змеи и т. п.), удаляются на тот свет, откуда приходят с весенним пробуждением (см. Успенский, 1982, с. 89, 146—147)<sup>14</sup>. Ассоциация сна и смерти особенно красноречиво представлена в русских колыбельных песнях, где на ребенка призывается смерть:

---

стациональном отношении (ср. специальные рассуждения на этот счет у Канта в «Антропологии», § 31 — Кант, VII, с. 475). Можно сказать, таким образом, что сон и явь различаются прежде всего по степени предсказуемости того, что мы видим, — по тому, в какой степени воспринимаемая действительность соответствует нашим ожиданиям и связывается в сознании с предшествующим опытом; соответственно, время бодрствования отличается от времени сна тем, что оно вписывается в историю, т. е. поддается историческому осмыслению. Само собой разумеется при этом, что качество реальности или же, напротив, иллюзорности, эфемерности в принципе может приписываться как тому, так и другому состоянию: взаимные отношения сна и яви в ценностном плане зависят всецело от культурной традиции.

В результате в сознании возникает образ двух форм существования, каждая из которых может пониматься как отражение или трансформация другой, ему противопоставленной: так или иначе, обе они соотносятся друг с другом и перекодируются одна в другую. Так, говоря словами поэта, мы оказываемся «на пороге как бы двойного бытия . . .».

<sup>13</sup> Ср. евангельский рассказ о воскресении Лазаря: «... говорит им потом: Лазарь, друг наш, уснул; но Я иду разбудить его. Ученики Его сказали: Господи! если уснул, то выздоровеет. Иисус говорил о смерти его, а они думали, что Он говорит о сне обыкновенном» (Ин. XI, 11—14). Ср. еще: «Встань, спящий, и воскресни из мертвых, и осветит тебя Христос» (Ефес. V, 14); «Просвети очи мои, да не усну я сном смертным» (Пс. XII, 4).

Весьма характерно обращение ко сну в «Атхарваведе» (XIX, 56):

Ты пришел из мира Ямы [Яма — царь мертвых].

Вначале тебя видело всепоглощающее дно

В единый день до рождения ночи.

Оттуда, о сон, ты пришел сюда,

Глубоко пряча свою форму.

<sup>14</sup> Это же представление, между прочим, отразилось в русских поверьях о Лукоморье — царстве, в котором люди умирают на зиму и воскресают весной (Успенский, 1982, с. 146). Ср. еще к этой теме: Афанасьев, III, с. 36—39.



Бай да бай,  
Поскорее помирай!  
Помри поскорее!  
Буде хоронить веселее,  
С села повезем  
Да святых запоем,  
Захороним, загребем,  
Да с могилы прочь уйдем.  
(Гиппиус и Эвальд, 1935, с. 124)

Бай да люлю, хошь сегодня помри.  
Завтра похороны,  
Хошь какой недосуг,  
На погост понесут;  
Матери опроска [освобождение]  
И тебе упокой,  
Ножечкам тепло,  
И головочке добро.  
(Там же, с. 122, ср. с. 123)

Бай да побай,  
Хошь сегодня помри,  
Татка с работки  
Гробок принесе,  
Бабушка у свечки  
Рубаху сошье,  
Мамка у печки  
Блинов напеке.  
Будем исть, поедать,  
Да и Марью поминать.  
(Там же, с. 125)

Спи да усни,  
На погост гости!  
Бай да люли —  
Хоть сегодня умри!  
А завтра к дитенку  
На похороны.  
Кладем цюроцьку  
В могилюцьку,  
Под бел камешек,  
Под сыпуцей песок  
Подле бабушки,  
Подле своей родни!  
Бай, бай, бай —  
Да убайкайся,  
Спи, мое милое,  
Спи, дорогое!  
(Якушкин, 1859, с. 108)<sup>15</sup>

Как видим, засыпание может пониматься как умирание; в свою очередь, пробуждение оказывается при этом равнозначным воскресению<sup>16</sup>.

Ассоциация сна и потустороннего мира может быть весьма разнообразной по своим проявлениям и при этом наблюдается в самых разных культурных традициях. Классическим примером в этом отношении может служить так называемое «время сновидения» («the Dream Time», «the Dreaming») австралийских аборигенов — комплекс представлений о первоначальном, мифическом времени (времени тотемных предков), которое является в сновидениях, так же как и в ритуалах (Станнер, 1979, с. 23—

<sup>15</sup> Ср. еще другие тексты такого рода: Шейн, 1898—1900, с. 10 (№ 31, 32), Ефименкова, 1977, с. 23 (№ 12), 63 (№ 46); Капица, 1928, с. 42.

<sup>16</sup> Соответственно, православная традиция предписывает перед отходом ко сну думать о смерти (ср. молитву на сон грядущим св. Иоанна Дамаскина: «Владыко Человеколюбче, не ужели мнѣ одръ сей гробъ будеть, или еще окаянную мою душу просвѣтиши днемъ? Се ми гробъ предлежитъ, се ми смерть предстоитъ...») и, вместе с тем, после пробуждения благодарить Бога за избавление от смерти (ср. утреннюю молитву св. Иоанна Дамаскина: «О Владыко Человеколюбче, слава неизреченному твоему человеколюбию, слава несказанному твоему благоутробию: Воздвигль мя еси изъ гроба сего, изъ огня негасимаго, изъ червя неусыпающаго...» — Рогожский сборник, л. 219 об.). «Егда же по молитвѣ възляжеша на одръ свой... воспомяни мѣсто гробное себѣ, яко тако ти есть во гробѣ лежати... Сонь бо есть стѣнь смертная», — говорит древнерусское поучение («Сборник правил», л. 41—41 об.).

24)<sup>17</sup>. Не менее показательны сновидения в шаманских инициациях (определяющие избранничество будущего шамана), в которых также манифестируется мифическое время и происходит общение с духами (Элиаде, 1964, с. 103—104; ср. еще: Петри, 1923, с. 416—420). В некоторых социумах, например, у североамериканских индейцев, инициационные сны — в общем аналогичного содержания — могут иметь массовый характер, т. е. все, или почти все, члены социума на определенном возрастном этапе переживают ритуальные сновидения такого рода (Уоллес, 1947, с. 252 сл.). Мифологическая действительность, которую видят во сне, предполагается одной и той же для разных сновидцев, и знаменательно, что обсуждая свои сны, люди могут поправлять друг друга; так, пожилой индеец может сказать молодому, повествуящему о том, что он видел во сне: «Нет, это неверно, так не происходило тогда, когда я там был» (там же, с. 253, примеч.) — сновидение явно воспринимается при этом как посещение иного мира. Итак, люди во сне оказываются как бы в одной и той же действительности, в одном и том же сакральном мире и, соответственно, обмениваются опытом, уточняя свои представления об этой действительности<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Термин «время сновидения» («the Dream Time»), общепринятый в этнографии, относится, таким образом, не столько ко времени самого сна, сколько — и прежде всего — ко времени, являющемуся во сне: он означает некое состояние, эманация которого осуществляется именно через сновидения. Вместе с тем, время сна (время, когда видят сны) и время, являющееся во сне, по-видимому, не различаются в сознании аборигенов и, соответственно, обозначаются одним словом — буквальным переводом этого слова и является англ. «the Dreaming»; равным образом тотем и сновидения могут обозначаться в австралийских языках одним словом — постольку, поскольку тотем является в сновидениях. Следует при этом иметь в виду, что в соответствующих языках отсутствует слово, выражающее абстрактное понятие времени или истории.

<sup>18</sup> Как видим, в ритуальных сновидениях могут реализоваться одни и те же представления, проявляться один и тот же мифологический опыт. Сновидения в подобных случаях объединяют членов социума: предполагается, что разные люди видят, в сущности, один и тот же сон, варьирующийся лишь в деталях. Это разительно противоречит обычному — по крайней мере для европейского мышления — представлению о индивидуальности сна, сформулированному еще Гераклитом (см.: Плутарх. О суевеи, 5) и, вслед за ним, Кантом, который неоднократно цитирует соответствующее высказывание Гераклита (в «Грезах духовидца», I, 3 и в «Антропологии», § 37 — Кант, II, с. 342; Кант, VII, с. 190), ошибочно приписывая его Аристотелю. Ср. различные индивидуальные снов («individual dreams») и культурно обусловленных снов («culture pattern dreams»), прослеживаемое Линкольном (1935, с. 22 сл., 44—45, 54—65) на широком типологическом материале.

Объяснение этого феномена не входит в задачи настоящей работы, и мы ограничимся замечанием, что оно — это объяснение — может затрагивать, вообще говоря, как план содержания, так и план выражения: в одном случае речь идет о том, что видят (или принято видеть) во сне, в другом — о том, как об этом рассказывают (или принято рассказывать). Так, мы можем предположить, что сновидения подчиняются стереотипам мифологических представлений, отражая так или иначе усвоенные мотивы и образы. Не исклю-

Вообще роль снов в создании мифических рассказов и поверий, по-видимому, исключительно велика (см., в частности: Эгган, 1965, с. 110—116; Уоллес, 1947, с. 252—254; Гиффорд, 1926, с. 58—60; Штернберг, 1908, с. XV)<sup>19</sup>; в свою очередь, и сно-

чено, вместе с тем, что стереотипные образы возникают не столько в самих снах, сколько в процессе их осмысления и семиотического оформления: иначе говоря, интерпретация и соответствующая унификация может осуществляться в процессе перевода образов сновидения в текст, повествующий об этом сновидении. В последнем случае содержание увиденного определяется принятыми способами выражения, семиотического оформления; мифология предстает при этом как «язык» — в широком семиотическом смысле, — позволяющей оформлять образы сновидения, придавая им коммуникативную функцию.

<sup>19</sup> Заслуживает специального внимания возможная связь сновидений и сказок, мифологическая природа которых совершенно несомненна: как кажется, сказка с ее фантастическим сюжетом, свободными перевоплощениями, нелогичностью и пространственно-временной неопределенностью может уподобляться сновидению — и наоборот (ср. в этой связи: Лейен, 1958, с. 63—74). Не случайно, может быть, сказки принято рассказывать перед сном: в самом деле, сказки повествуют о иной, мифической действительности, как бы подготавливая тем самым к переходу в эту действительность; ср. риторический вопрос Канта: «Почему рассказы о духах поздней ночью охотно воспринимаются, однако утром, после сна они кажутся каждому пошлыми и лишенными интереса?» («Антропология», § 32 — Кант, VII, с. 181). В других случаях сказки могут рассказываться ночью, т. е. вместо сна, ср. отмечаемый у самых разных народов запрет рассказывать сказки при дневном свете, а также летом (Зеленин, 1934, с. 217—221; см. еще: Харузина, 1929, с. 48—51; Сартори, 1930, с. 44; Вийдаллепп, 1969, с. 260—261, 263; Трояков, 1969, с. 31—32). Соответственно, с помощью сказок могло происходить общение с представителями потустороннего мира (Зеленин, 1934, с. 222 сл.; Вийдаллепп, 1969, с. 260—262; Трояков, 1969, с. 24—26, 29—33) и рассказывание сказок могло иметь поминальный характер: ср. обычай рассказывать сказки в ночь бдения при покойнике (Сартори, 1930, с. 42—43; Кулемзин, 1976, с. 42), в поминальные дни (Вийдаллепп, 1969, с. 265, примеч. Л. Г. Барага), а также на святках (Сартори, 1930, с. 44; Вийдаллепп, 1969, с. 263; Лавонен, 1972, с. 23) — т. е. в тот период времени, который специально отмечен общением с потусторонним миром.

Равным образом со снами могут быть связаны, как кажется, и загадки; загадка и сказка как фольклорные жанры соотносятся вообще друг с другом как по своему функционированию, так, может быть, и по своему происхождению (ср. о роли загадки в сказке: Елеонская, 1907; Дикарев, 1896; Колесницкая, 1941). Временные запреты на загадывание загадок в общем совпадают с запретами на рассказывание сказок: подобно сказкам, загадки запрещались при дневном свете, так же как и летом (Зеленин, 1934, с. 222; Лавонен, 1972, с. 17—20, ср. с. 20—23; Вийдаллепп, 1969, с. 263); обычно загадки загадывали на святках (Афанасьев, I, с. 26; Чичеров, 1957, с. 108—109; Лавонен, 1972, с. 18—19; ср.: Федеровский, I, с. 350, № 2036). С помощью загадок также могло происходить общение с потусторонним миром (существенно при этом, что способность загадывать загадки приписывается мифологическим персонажам и, таким образом, человек, загадывающий загадки, уподобляется демонам); соответственно, загадывание загадок может иметь поминальный характер (Лавонен, 1972, с. 14—15, 18—19). Не исключено, что происхождение загадок связано с истолкованием снов. Действительно, символика иносказания в загадках может разительно напоминать символику сновидений (ср. яркие примеры толкований снов в скандинавских сагах: Гуревич, 1972, с. 42 сл.). Подобно вешему сну, нуждающемуся в интерпретации, загадка имеет двойной смысл и, соответственно, предполагает двойное прочтение; соотношение двух планов содержания в загадке (эзотерического и профанного) соответ-

видения испытывают влияние со стороны уже усвоенных мифов, что способствует выработке целостного комплекса представлений о потустороннем мире.

Если согласиться с тем, что сон моделирует наши представления о иной действительности (в самом широком смысле) и если принять во внимание, что историческое сознание так или иначе имеет дело с потусторонней реальностью (опять-таки, в широком смысле), параллелизм между восприятием сна и восприятием истории нельзя признать случайным: естественно и даже закономерно, что здесь могут проявляться одни и те же механизмы восприятия, обобщения и переживания.

#### ЛИТЕРАТУРА

- АИ, I—V — Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссию. — Спб., 1841—1842. — Т. I—V.
- Афанасьев, I—III — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственяных народов — М., 1865—1869. — Ч. I—III.
- Бергсон, 1920 — *Le rêve // Bergson H.* Essais et conférences. — 4-ème éd. — Paris, 1920. — P. 91—116.
- Богораз, 1923 — *Богораз (Там) В. Г.* Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных явлений. — М.-Пг., 1923. — Вып. 1.
- Болотов, I—IV — *Болотов В. В.* Лекции по истории древней Церкви. — Спб./Пг., 1907—1918. — Т. I—IV.
- Вийдалепп, 1969 — *Viidalepp R.* Das Erzählen der Volksmärchen als Arbeitsfördern der magischer Ritus // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Москва, 3—10 августа 1964 г. — М., 1969. — Т. VI. — С. 259—264.
- Вильде, 1954 — Декабрист Михаил Лунин — критик «Истории» Н. М. Карамзина. Публ. и коммент. Л. Я. Вильде. Вступ. статья М. В. Нечкиной // Литературное наследство. — М., 1954. — Т. 59: Декабристы-литераторы (ч. I). — С. 557—568.
- Гиппиус и Эвальд, 1935 — Русский фольклор. Крестьянская лирика / Общ. ред. М. Азадовского. Вступ. ст. Е. Гиппиуса. Редакция и примечания Е. Гиппиуса и З. Эвальд. [Л.], 1935 (Библиотека поэта. Малая серия, № 2).
- Гиффорд, 1926 — *Gifford E. W.* Yuma Dreams and Omens // The Journal of American Folklore. — 1926. — Vol. 39, N 151. — P. 58—69.
- Гуревич, 1972 — *Гуревич А. Я.* История и saga. — М., 1972.
- Даль, I—IV — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. — 2-е изд. — Спб.-М., 1880—1882. — Т. I—IV.

стует соотношению двух действительностей при истолковании сна (потусторонней и посюсторонней); ср.: Успенский, 1985, с. 327. Тем самым, функция снотолкователя оказывается сходной с функцией отгадчика, который должен увидеть в обычном тексте иной, скрытый смысл.

Обычай рассказывать сказки и загадывать загадки на святках обличается как бесовский в указе царя Алексея Михайловича 1648 г., направленном на искоренение языческих обрядов. Знаменательно, что в этом же контексте одновременно упоминается и «вера в сон», т. е. в сновидения: «... а в навечери Рождества Христова и Васильева дни и Богоявления Господня клички бесовские кличут — коледу, и таусен, и плугу, и многие человецы неразумием веруют в сон... и загадки загадывают, и сказки сказывают небылные...» (Иванов, 1850, с. 297; ср.: Харузин, 1897, с. 147; АИ, IV, с. 125, № 35).

- Дикарев, 1896 — *Дикарев М. А.* О царских загадках // Этнографическое обозрение. — 1896. — № 4. — С. 1—64.
- Эйтс, 1978 — *Jates F. A.* The Art of Memory. — [Harmondsworth, 1978] (Penguin books).
- Елеонская, 1907 — *Елеонская Е. Н.* Некоторые замечания о роли загадки в сказке // Этнографическое обозрение. — 1907. — № 4. — С. 78—90.
- Ефименкова, 1977 — *Ефименкова Б.* Северные байки. Колыбельные песни Вологодской и Архангельской областей. — М., 1977.
- Зеленин, 1934 — *Зеленин Д., К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932: Сборник статей. — Л., 1934. — С. 215—240.
- Иванов, 1950 — *Иванов П.* Описание государственного архива старых дел. — М., 1850.
- Кант, I—IX — *Kant's gesammelte Schriften (Werke).* — Berlin, 1910—1923 — Bd. I—IX.
- Капица, 1928 — *Капица О. И.* Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры: Изучение, собрание, обзор материала. — Л., 1928.
- Колесницкая, 1941 — *Колесницкая И. М.* Загадка в сказке // Уч. зап. Ленингр. ун-та. — 1941. — № 81. Сер. филол. наук. Вып. 12. — С. 98—142.
- Кулемзин, 1976 — *Кулемзин В. М.* Шаманство васюганско-ваховских хантов // Из истории шаманства. — Томск, 1976.
- Лавонен, 1977 — *Лавонен Н. А.* Карельская народная загадка. — Л., 1977.
- Лейен, 1958 — *Leyen Jon der.* Das Märchen: Ein Versuch. — 4-te, erneuerte Aufl. — Heidelberg, 1958.
- Линкольн, 1935 — *Lincoln J. C.* The Dream in Primitive Cultures. — London, [1935].
- Макаров, 1846—1848 — *Макаров М. Н.* Опыт русского простонародного словотолковника: Оттиск из «Чтений в Обществе истории и древностей российских при имп. Московском университете» (1846—1848). — Б. м. Б. г.
- Мори, 1878 — *Maury L.-F. A.* Le sommeil et les rêves: Etudes psychologiques sur ces phénomènes et les diverses états qui s'y rattachent. Suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil. — 4-ème éd., revue et considérablement augmentée. — Paris, 1878.
- Морозов, I—VII — *Морозов Н. А.* Христос. — М.-Л., 1924—1932. — Т. I—VII.
- Мунц, 1956 — *Munz P.* History and Myth // The Philosophical Quarterly. — 1958. — Vol. VI, N 22. — P. 1—16.
- Петри, 1923 — *Петри Б.* Школа шаманства у северных бурят // Сб. трудов профессоров и преподавателей Государственного Иркутского университета. — Иркутск, 1923. — Вып. V: Науки гуманитарные. — С. 404—423.
- Подвысоцкий, 1885 — *Подвысоцкий А.* Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. — Спб., 1885.
- Постников и Фоменко, 1982 — *Постников М. М., Фоменко А. Т.* Новые методики статистического анализа нарративно-цифрового материала древней истории // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1982. — Т. XV. — С. 24—48. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 576).
- Пушкин, I—XVI — *Пушкин.* Полное собрание сочинений. — Изд-во АН СССР, 1937—1949. — Т. I—XVI.
- Рогожский сборник — Сборник XVII в. Рукопись Гос. библиотеки им. Ленина, Рогожское собр., 631.
- Сартори, 1930 — *Sartori P.* Erzählen als Zauber // Zeitschrift für Volkskunde. — 1930. — N. F., Bd. II, N. 1/2. — S. 40—45.
- Сборник правил — Сборник правил для переходящих в православную веру. Старообрядческое издание без выходящих данных (водяные знаки 1791 г.).
- СРНГ, I—XX — Словарь русских народных говоров. — М.-Л., 1965—1985. Вып. I—XX. (издание продолжается).

- Станнер, 1979 — *Stanner W. E. H. White Man Got No Dreaming: Essays 1938—1973.* — Canberra—London—Norwalk, 1979.
- Топоров, 1973 — *Топоров В. Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний. — Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973. — Т. VI. — С. 106—150. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 308).
- Топоров, 1980 — *Топоров В. Н.* История и мифы // Мифы народов мира. — М., 1980. — Т. I. — С. 572—574.
- Трояков, 1969 — *Трояков П. А.* Промысловая и магическая функция сказывания сказок у хакасов // Советская этнография. — 1969. — № 2. — С. 24—34.
- Уоллес, 1947 — *Wallace W. J. The Dream in Mohave Life // The Journal of American Folklore.* — 1947. — Vol. 60, N 237. — P. 252—258.
- Успенский, 1976 — *Успенский Б. А.* *Historia sub specie semioticae* // Культурное наследие Древней Руси: Истоки, становление, традиция. — М., 1976. — С. 286—292.
- Успенский, 1978 — *Uspenskij B. Semiotics of the Icon: An Interview // PTL: A Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature.* — 1978. — Vol. III. — P. 529—548.
- Успенский, 1982 — *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). — М., 1982.
- Успенский, 1985 — *Успенский Б. А.* Анти-поведение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985. — С. 326—336.
- Успенский, 1987 — *Успенский Б. А.* К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1987. — Т. XX. — С. 18—29. (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 746).
- Федеровский, I—VIII — *Federowski M. Lud białoruski na Rusi litewskiej: Materiały do etnografii słowiańskiej...* — Kraków—Warszawa, 1897—1981. — Т. I—VIII.
- Флоренский, 1922 — *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. — М., 1922.
- Флоренский, 1972 — *Флоренский П.* Иконостас // Богословские труды. — М., 1972. — Вып. IX. — С. 83—148.
- Харузин, 1897 — *Харузин Н.* К вопросу о борьбе Московского правительства с народными языческими обрядами и суевериями в половине XVII в. // Этнографическое обозрение. — 1897. — № 1. — С. 143—151.
- Харузина, 1929 — *Харузина В. Н.* Время и обстановка рассказывания произведений народной словесности // Уч. зап. Ин-та истории Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук. 1929. — Т. III. — С. 47—57.
- Чичеров, 1957 — *Чичеров В. И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков (Очерки по истории народных верований). — М., 1957. — (Тр. Ин-та этнографии АН СССР, новая серия, т. XL).
- Шейн, 1898—1900 — *Шейн П. В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках легендах и т. п. — Спб., 1898—1900. — Т. I. — Вып. 1—2. Единая пагинация и нумерация текстов в обоих выпусках.
- Штернберг, 1908 — *Штернберг Л. Я.* Материалы по изучению гяляцкого языка и фольклора. — Спб., 1908. — Т. I: Образцы народной словесности. — Ч. 1: Эпос (поэмы и сказания, первая половина). Тексты с переводом и примечаниями.
- Эгган, 1965 — *Eggan D. The Personal Use of Myth in Dreams // Myth: A Symposium / Ed. by Thomas A. Sebeok.* — Bloomington and London, [1965]. — P. 107—121.
- Элиаде, 1964 — *Eliade M. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy.* — Princeton, 1964 (= Bollingen series, LXXVI).
- Якушкин, 1859 — Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным. С предисл. Ф. И. Буслаева // Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. — М., 1859. — Кн. II (отд. II). — С. 69—160.

**ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ  
Ф. ДОСТОЕВСКОГО  
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»\***

П. Тороп

«Мы наглядно видим, что память великих развивателей человека живет между людьми (равно как и злодеев развитие), и даже для человека величайшее счастье походить на них. Значит, часть этих натур входит и плотью и одушевленно в других людей. Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал» (20, 174)<sup>1</sup>. Первая серьезная попытка изобразить это стремление к идеалу была изъята цензурой из «Записок из подполья», а в романе «Идиот» писатель изобразил уже воплощенный идеал. Между ними находится роман «Преступление и наказание», роман именно о стремлении к идеалу, причем стремление это изображено имплицитно, в разных вариантах, и в виде двунаправленного движения — от человека к идеалу и от идеала к человеку. Эта двунаправленность и позволяет говорить о теснейшей взаимосвязи между религиозным и художественным мышлением писателя, о реализации этой связи в романной поэтике. Эксплицировать эту взаимосвязь помогает продолжение уже цитированной выше записи в записной книжке Достоевского от 12 апреля 1864 года: «Натура бога прямо противоположна натуре человека. Человек, по великому результату науки, идет от многообразия к Синтезу, от фактов к обобщению их и познанию. А натура бога другая. Это полный синтез всего бытия, саморассматривающий себя в многообразии, в Анализе» (20, 174)<sup>2</sup>. На концептуальное значение такого рассуждения указывает черновик, где записана предполагаемая последняя строчка романа: «NB. ПОСЛЕДНЯЯ СТРОЧКА: Неисповедимы пути, которыми находит бог человека» (7, 203).

Мы уже писали о том, что в романе Достоевского можно выделить три взаимосвязанных уровня: уровень топографического хронотопа, или гомофонии, уровень психологического хронотопа, или полифонии и уровень метафизического хронотопа,

---

\* Статья была сдана в печать в 1983 г.

или гетерофонии<sup>3</sup>. В конце романа Раскольников начинает переход из одного мира в другой. Эти два мира противопоставляются на каждом из уровней, а в основе лежит противопоставление (и одновременное взаимовлияние) человека и бога, антропоцентризма и теоцентризма. Это значит, что на уровне гомофонии (единства авторского описания) конкретное во времени и пространстве связывается с вечным, сюжет взаимосвязан с элементами архисюжета; на уровне полифонии переходящее и субъективное связано с универсальным, самосознанию противопоставляется подсознание, «закон природы, которого мы не знаем и который кричит в нас» (7, 137); на уровне гетерофонии профанным и профанированными идеям противопоставляются сакральные и сакрализованные идеи. Нет четкой границы между этими полюсами, есть полоса переплетения полярностей, амбивалентности, в которой происходит выделение отдельных элементов текста как более семантизированных, т. е. можно говорить о некоторой сфере семиотизации. Графически это выглядит следующим образом:

христовоцентризм (сфера семиотизации)			
Уровни	антропоцентризм	теоцентризм	
топографический хронотоп, гомофония	сюжет	мир авторских знаков (знаковых имен, предметов, ситуаций, поведения)	архисюжет
психологический хронотоп, полифония	самосознание	мир знаковых (само)-ощущений, переживаний, мыслей, слов персонажей	подсознание
метафизический хронотоп, гетерофония	профанные и профанированные идеи	мир гипертемы и идеологического ядра	сакральные и сакрализованные идеи

В уже указанной статье мы писали о том, что гипертема и идеологическое ядро «Преступления и наказания» связаны с Библией, концентрируясь вокруг историй потопа и Ноева ковчега, воскресения Лазаря и биографии Христа. На самом глубоком и менее изученном уровне гетерофонии можно увидеть истоки единства во множественности в этом романе. Указанные



тексты образуют некоторое интертекстуальное пространство романа, т. е. разные эпизоды и персонажи осмысливаются автором **одновременно** при помощи нескольких текстов, причем сакральные сюжеты часто профанируются в осмыслении отдельных персонажей. Правда, следует еще сказать, что в романе все же наблюдается некоторая эволюция в актуализации интертекстуального пространства. Делается это в соответствии с главной идеей творчества Достоевского, своеобразным гипертекстом его романов, ставшим потом эпиграфом романа «Братья Карамазовы»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Иоанна, 12, 24). В «Преступлении и наказании» это означает, что воскресенный постепенно становится воскресающим, именно постепенно, и, таким образом, эпилог романа нельзя считать искусственным, как утверждают некоторые исследователи<sup>4</sup>. По меткому выражению Дж. Холквиста Раскольников обращается в конце романа «не к Богу из машины, а к Богу из романа»<sup>5</sup>. Путь Раскольникова от человека к богу и его контакты с другими персонажами в пределах интертекстуального пространства действительно превращает роман в универсальное произведение о человеческой душе, о тайне человека<sup>6</sup>. Указываются пути, по которым бог находит человека, а человек бога и самого себя. Как воскресенный становится воскресающим. На фоне сказанного о символике цифры 7 (3 и 4) в нашей указанной статье в глаза бросается любопытная «ошибка» в романе «Преступление и наказание».

В начале второй части романа Раскольников идет по повестке первый раз в контору. «Контора была от него с **четверть** версты. Она только что переехала на новую квартиру в новый дом, в **четвертый** этаж» (6, 74). Он вошел в нужную комнату, «**четвертую** по порядку» (6, 75), где впервые встретил поручика Илью Петровича Пороха и где упал в обморок. Последует болезнь Раскольникова, его беспомощность, из которого он вышел на **четвертый** день: «**Четвертый** день едва ешь и пьешь» (6, 93).

В начале шестой части романа сказано: «Для Раскольникова наступило странное время: точно туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение» (6, 335). Продолжается это три дня. После этого «голова его была свежее, и он сам спокойнее, чем в эти последние **три** дня» (6, 338). В разговоре Разумихина указывается, что он уже «**три** раза заходил» (6, 338). «Но вот ты сидишь и вареную говядину жрешь, точно **три** дня не ел» (6, 338). А в конце шестой части Раскольников идет предавать себя в ту же контору к Илье Петровичу Пороху. Он «дошел до рокового места...» <...> «Надо было подняться в **третий** этаж» (6, 406). Это было знакомое место. «Опять тот же сор, те же скорлупы на винтообразной лестнице, опять двери квартир открыты настежь, опять те же кухни, из которых несет чад и

вонь. Раскольников с тех пор здесь не был» (6, 406). Завершается второе посещение встречей с Ильей Петровичем: «Пред ним стоял Порох; он вдруг вышел из **третьей** комнаты» (6, 406 — подчеркнуто тут и выше нами).

Можно ли считать эту «ошибку» случайной, зная, что Лазаря воскресили в четвертый день после смерти, а Христос воскрес в третий день?! В указанной статье мы постарались показать, как Раскольникова окружает уже с самого начала романа ореол спасения (на основе истории Ноева ковчега и потопа). В задаче данной статьи входит проверка наличия в тексте романа элементов историй Лазаря и Христа.

Если история Лазаря в тексте почти эксплицирована, вплоть до цитирования текста Евангелия, то история Христа представлена в виде постулирующего умолчания<sup>7</sup>, т. е. в основном это имплицитно представленная история. Наполеоновская идея Раскольникова, эксплицированная уже в начале произведения, приводит его не к свободе, а к изоляции от всех людей<sup>8</sup>. Преступление рассматривается как нравственное самоубийство. Выход из этой изоляции возможен только при помощи веры в воскресение. Действительно, Раскольников еще не кается, но все же думает о воскресении. Хотя он, идя к Порфирию Петровичу, и думает, что «этому тоже надо Лазаря петь» (6, 189), но в их разговоре Порфирий Петрович вводит другого Лазаря и в конкретном аспекте. Он спрашивает у Раскольникова, верит ли тот в Новый Иерусалим, воскресение Лазаря и бога (6, 201). А после этого Раскольников говорит матери, сестре и Разумихину: «Чтой-то вы точно погребаете меня али навеки прощаетесь... <...> Может быть, все воскреснет!» (6, 239). Последует визит к Соне, у которой на комод лежал Новый завет в русском переводе: «Про воскресение Лазаря где? Отыщи мне, Соня» (6, 249). И Соня зачитала ему всю историю Лазаря (6, 250—252)<sup>9</sup>.

Наполеон, Магомет, Зевс, Лазарь, Христос — все это возможности души человеческой, но возможности иерархизированные<sup>10</sup>. Есть ведь у человека в мире Достоевского глубинная идея, высший идеал, который нужно лишь осознать, найти в самом себе — это Христос. Элементы этого идеала, как в сакральном, так и в профанном вариантах, существуют почти в каждом человеке, как свидетельство его, часто бессознательного, стремления к идеалу. В черновике к роману Достоевский пишет: «Не верят в Христа только те, которые потребности в нем не имеют, которые мало живут и которых душа подобно камню неорганическому» (7, 88). О размягчении этого камня в Раскольникове мы уже писали в указанной статье, показывая многозначность слова «камень» в сфере семиотизации на всех трех уровнях романа.

В данной статье мы хотели бы не продолжать описание таких ключевых слов романа, хотя их много, а, пользуясь понятием **литературной роли**, показать, как в романе проведен «полный

синтез всего бытия, саморассматривающий себя в многообразии, в Анализе» (20, 174). Мы исходим из того, что в каждый момент действия романа персонажи эквивалентны самим себе, они едины даже в тех случаях, когда осмысливаются одновременно разными текстами. Видимые приметы незримых аналогий<sup>11</sup> подтверждают универсальность произведения Достоевского и позволяют взять за основу понимания литературной роли следующее определение: «Литературная роль — это тождество, тождество концепции человека и проявляющей его формы»<sup>12</sup>.

Исходя из понятия литературной роли, можно говорить о ролевой поведении персонажей, о перевоплощении в разные роли в разных эпизодах<sup>13</sup>. Если эксплицитно Раскольников выражен в роли Наполеона, то имплицитно он исполняет еще роли Лазаря и Христа, причем в финале будет доминировать последняя. Перевоплощаются и другие персонажи: Мармеладов играет Ноя и Христа, Свидригайлов Христа и Иуду, Разумихин становится любимым учеником Христа, Союю мы видим в роли Марии Магдалины, Христа, Лазаря, и т. д. Конечно, трудно сказать, где здесь кончается сознательное компонование текста и начинается бессознательное творчество. Но все же можно сказать, что ролевое поведение персонажей и интертекстуальное пространство романа входят в авторскую стратегию текста, хотя и все доказательств этого не могут быть представлены в виде окончательного списка.

Указанная выше «ошибка» входит также, как нам кажется, в стратегию текста и подчеркивает первостепенное значение именно ролей Лазаря и Христа. Видимо, с этой стратегией связана и возможность архетипического распределения персонажей на группы. Уже на одной из первых страниц черновых материалов романа Достоевским нарисован групповой портрет: мужчина и две женщины<sup>14</sup>. В окончательном тексте романа бросается в глаза некоторая повторяемость в характере взаимосвязи персонажей, особенно в первой половине романа: Раскольников и его жертвы; Раскольников — мать — сестра; Раскольников и две женщины в конторе, одна в трауре, другая пышно одетая<sup>15</sup>; Раскольников, его хозяйка и ее умершая дочь; Раскольников и два Миколки<sup>16</sup>. Раскольников и спасенные им двое детей, Раскольников, его университетский товарищ и его отец, которым помогал Раскольников. Сюда же относятся Мармеладов с женой и дочерью, а младшие дети Мармеладовых подчеркивают архетипичность этих групп: Коля, Леня и Поля продолжают эту вечную историю, историю Лазаря и двух его сестер, Марфы и Марии. Не все приведенные группы могут быть интерпретированы исходя из сюжета истории Лазаря, но они носят на фоне этой истории знаковый характер. Особенно семиотизирован самый профанированный вариант — проводы Свидригайлова в компании двух кривоногих чиновников. К концу романа эта тернарность уменьшается и

заменяется постепенно другой сакральной историей: Христа сопровождали на последнем пути любимый ученик и три Марии, — мать, сестра матери и Мария Магдалина. Раскольников идет на Голгофу в сопровождении Разумихина, матери, сестры и Сони. А в самом конце романа, когда подчеркивается, что оставшиеся семь лет кажутся для Сони и Раскольникова как семь дней, Достоевский в последний раз вводит в текст историю Христа, так как новую жизнь «надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...» (6, 422). Будущий подвиг означает нахождение и полное принятие Христа, который воплощается в Раскольникове, — ведь Раскольникову будет 32 года, когда он выйдет на свободу. Христа же распяли в возрасте 33 лет.

Обратимся теперь к отдельным персонажам романа, хотя их и трудно отделить друг от друга.

**Раскольников.** Уже в психологической характеристике Раскольникова бросаются в глаза знаковые ощущения и переживания, часто общие историям Лазаря и Христа. Ощущение изолированности; «точно гвоздь ему вбивали в темя» (6, 82); «но вдруг он остановился как вкопанный» (6, 82); беспамьятство во время болезни (6, 92); «онемели ноги и руки» (6, 105); «стал на пороге как вкопанный» (6, 150); «нельзя ему теперь говорить» (6, 176), частые ощущения тесноты и безвыходности (6, 335, 341) и т. п. Связывает симультанно истории Лазаря и Христа и образ гроба. С гробом сравнивается комната Раскольникова (6, 178, 183), мать говорит о Петербурге как комнате без форточек (6, 185). Сам Раскольников признается: «А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел» (6, 320).

Непосредственно до своего четырехдневного беспамьятства на Николаевском мосту Раскольникова «плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то что кучер раза три или четыре ему кричал» (6, 89) — А в тот же вечер он заболел: «Помнил только, как отхлебнул один глоток холодной воды и пролил из кружки на грудь. Затем наступило беспамьятство» (6, 92). Перед нами аллюзия на распятие Христа. И Христа били по приказу Пилата (Ев. от Иоанна, 19, 2—5), а умер он после глотка уксуса (там же, 19, 29—30). После беспамьятства за него взялся Разумихин, который по словам Дуни воскресил брата (6, 154). Он переодевает Раскольникова со словами: «надо же из тебя человека сделать» (6, 101). Начинает с головного убора, «это, брат, самая первейшая вещь в костюме, своего рода рекомендация» (6, 101)<sup>17</sup> и кончает бельем: «А теперь, брат, позволь тебе белье переменить, а то пожалуй, болезнь в рубашке-то только теперь и сидит...» (6, 102). Так Разумихин исполняет роль Христа, который велел

после воскресения Лазаря развязать его) (Ев. от Иоанна, 14, 44). В четвертой части словам Раскольникову матери, сестре и Разумихину: «Чтой-то вы точно погребаете меня али навеки прощаетесь», ... <...> «Может быть, все воскреснет!..» (6, 239) — следует разговор с Разумихиным в коридоре, в котором Раскольников сказал: «Оставь меня, а их... не оставь». И «с этого вечера Разумихин стал у них сыном и братом» (6, 240). Приведем параллель из Евангелия: «При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Ев. от Иоанна, 19, 25—27). Повторяется это на странице 339: «Куда бы я ни отправился, что бы со мной ни случилось, — ты бы остался у них провидением. Я, так сказать, передаю их тебе, Разумихин».

Уже в начале романа «первенец» (6, 38) Раскольников (как и Христос) язвительно думает о жертве сестры: «На Голгофу-то тяжело всходить» (6, 35). Ожидая Раскольникова в его комнате, мать и сестра «вынесли крестную муку» (6, 150). «Тебе великое горе готовится» (6, 397), — говорит ему мать во время последней встречи и обращается к сыну словами: «Родя, милый мой, первенец ты мой...» (6, 398).

В первом сне Раскольникова, где мужик Миколка убил лошадь, один старик из толпы кричит: «Да что на тебе креста, что ли, нет, леший!» (6, 48), а потом уже несколько голосов: «Ну и впрямь знать, креста на тебе нет!» (6, 49). На трупе процентщицы Раскольников оставляет кресты: «На снурке были два креста, кипарисный и медный, и, кроме того, финифтяный образок» (6, 64). «Есть на тебе крест?» — спросила Соня и предложила свой: «На возьми вот этот, кипарисный. У меня другой остался, медный, Лизаветин. <...> Возьми... ведь мой! Ведь мой! — упрашивала она. — Вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем!..» (6, 324). И хотя Раскольников еще отказался от креста, все же он уже подразумевался в репликах. Так Порфирий Петрович говорит: «Я не изверг-с. Ведь понимаю же и я, каково это все перетащить на себе...» (6, 344) и добавляет потом: «вам бог жизнь приготовил» (6, 352). А вот реакция Свидригайлова: «А шельма, однако же, этот Раскольников! Много на себе перетаскил» (6, 390). И Раскольников действительно идет к Соне за крестом: «... я за твоими крестами, Соня» (6, 403). «Соня молча вынула из ящика два креста, кипарисный и медный, перекрестилась сама, перекрестила его и надела ему на грудь кипарисный крестик.

— Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе! И точно, я до сих пор мало страдал! Кипарисный, то есть простонародный; медный — это Лизаветин, себе берешь, — покажи-ка?

Так на ней он был... в ту минуту? Я знаю тоже подобных два креста, серебряный и образок. Я их сбросил тогда старушонке на грудь. Вот бы те кстати теперь, право, те бы мне и надеть...» (6, 403). Перед нами еще одна «ошибка» писателя. На месте преступления серебряного креста не было. Серебряный крест был у персонажа, которого, как кажется, слишком прямолинейно называют жаждающим пожертвовать собой. Это Миколка, который отнюдь не сразу был готов взять вину на себя. Вину он взял на себя в отчаянии, а до этого читатель уже знает из рассказа Разумихина, что на одном постоялом дворе Миколка «снял с себя крест, серебряный, и попросил за крест шкалик. Дали» (6, 107). А через несколько минут после этого Миколка пытался повеситься. Лишь Раскольников берет на себя крест добровольно и отправляется на Голгофу. «Сохрани тебя бог!» — говорит ему нищая, а народ на Сенной комментирует: «Это он в Иерусалим идет...» (6, 405). И Соня «сопровождала все его скорбное шествие!» (6, 406).

**Соня Мармеладова.** Сама Соня, как и Раскольников, также с самого начала романа связана с темой воскресения. По подготовительным материалам к роману можно предположить, что писатель собирает включить в роман еще одну историю воскресения. Если сопоставить возраст Сони во время женитьбы отца на Катерине Ивановне (12 лет) со словами черновика: «Отчего, когда мать читала Евангелье: Талифа куми» (7, 91), то можно вспомнить евангельский текст о воскресении Христом дочери Иаира: «И взяв девицу за руку, говорит ей: «талифа куми», что значит: девица, тебе говорю, встань. И девица тотчас встала и начала ходить, ибо была лет двенадцати». (Ев. от Марка, 5, 41—42). В подготовительных материалах есть еще и слова Сони: «Я сама была Лазарь умерший, и Христос воскресил меня» (7, 192), а в финале сказано: «Соня идет за ним на Голгофу, в 40 шагах» (7, 192). В основном тексте она не только в роли Марии Магдалины, сопровождающей Христа на последнем пути и первой обнаружившей пустой гроб, свидетельство о воскресении Христа, но и в роли Христа. Ее слова, адресованные Раскольникову: «Встань! <...> Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке...» (6, 322) — можно рассмотреть как слова Христа в истории Лазаря: «Лазарь! иди вон». Перевернута ситуация, где Соня почти повторяет слова сестры Лазаря, Марии: «Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой» (Ев. от Иоанна, 11, 32). «И зачем, зачем я тебя прежде не знала! Зачем ты прежде не приходил? О господи!» (6, 316) — говорит Соня. Когда же Раскольников впервые приходит к Соне, которая снимает комнату у Капернаутовых<sup>18</sup>, то Соня находится одновременно в роли Марии Магдалины и Лазаря. «Это вы! Господи!» — слабо вскрикнула Соня и стала как вкопанная» (6, 241). «Ей было и тошно, и стыдно, и сладко...» (6, 241), она «точно стояла перед судьей и

решителем своей участи» (6, 242). «Вон какая у вас рука! Совсем прозрачная. Пальцы как у мертвой» (6, 242). Таким образом, Соня действительно уже проделала путь к богу, воскресенная стала воскресающей. Эта роль подчеркивается уже в подготовительных материалах: «Идея романа главная. <...> К Мармеладовой он ходил вовсе не по любви, а как к Провидению» (7, 146). «Свидригайлов — отчаяние, самое циническое. Соня — надежда, самая неосуществимая. (Это должен высказать сам Раскольников.) Он страстно привязался к ним обоим» (7, 204).

**Свидригайлов.** Свидригайлов действительно тесно связан с Раскольниковым и говорит ему прямо: «Я ведь от вас очень недалеко стою» (6, 224), «мы одного поля ягоды» (6, 221). И литературная роль его близка одной из ролей Раскольникова, но представлен в Свидригайлове профанированный вариант этой роли. Если Раскольников отправляется в конце романа в Иерусалим, то Свидригайлов отправляется в Америку, но до этого он еще профанирует воскресение. «А это, говорят, Берг в воскресенье в Юсуповом саду на огромном шаре полетит, попутчиков за известную плату приглашает, правда?» (6, 218). Последует спор с Раскольниковым о вечности, и тогда Свидригайлов сообщает о своем «вояже» (6, 222, 224). Будучи человеком, который предал себя и Христа в себе, Свидригайлов перевоплощается в Иуду и пытается до вояжа (самоубийства) использовать свои деньги на добрые дела. Но сам вояж опять профанирует историю Христа, точнее, Голгофу, а Свидригайлов самого Христа, которому Агасфер не дал отдохнуть перед своим домом и который за это стал Вечным Жидом. Так что Ахиллес, перед которым Свидригайлов застрелился, в то же время Вечный Жид со своими словами: «Здесь не место»<sup>19</sup>.

**Лужин.** Любопытно, что и Лужин профанирует роль Христа. После «Подите вон!» (6, 233) Дуни он упрекает себя: «... и с чего, черт возьми, я так ожидал? Тут даже и расчета никакого не было! Я думал их в черном теле попридержать и довести их, чтоб они на меня как на провидение смотрели...» (6, 277). А вся его демагогия о целых и рваных кафтанах (6, 116) происходит также из истории Христа, под крестом которого воины делили его вещи, «хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. Итак сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нем жребий...» (Ев. от Иоанна, 19, 23—24).

В связи с Лужиным следует остановиться и на других Петровичах в этом романе. Петр означает камень, скалу, мы уже писали в указанной выше статье о камнях преткновения Раскольникова. Есть свой камень преткновения и у Свидригайлова — Марфа Петровна Свидригайлова, с которой он жил 7 лет. Что же касается Раскольникова, то за ним ухаживает Настасья (греч. — воскресшая) Петровна, служанка хозяйки, она же говорит Рас-

кольникову, которому мерещилось, что Илья Петрович Порох избивает на лестнице хозяйку, что в нем кровь кричит (6, 92). Первое подозрение на Раскольникова падает во время первого визита в контору, где он после встречи с Ильей (др. евр. — мой бог) Петровичем упал в обморок, а впоследствии Раскольников свое признание делает именно ему. Петр Петрович Лужин, принесший Раскольникову столько мучений, главный мучитель — Порфирий (греч. — пурпурный, багряный) Петрович, выступающий в роли Понтия Пилата<sup>20</sup>. В плане повторяемости имен любовытна и другая группа — Ивановичей (др.-евр. — бог помилывал). Этот список еще раз показывает, что Достоевского интересует множественность, сакральные и профанические варианты рядом. Сюда входят жертвы Раскольникова Алена Ивановна и Лизавета Ивановна, убивший себя Аркадий Иванович Свидригайлов и умершая от чахотки Катерина Ивановна Мармеладова, которая жила с семьей у Амалии Ивановны. Луиза Ивановна содержала дом терпимости, а Иван Иванович Клопшток не заплатил Соне за шитье. А Афанасий Иванович Вахрушин пересылал от имени матери Раскольникову деньги.

**Мармеладов.** Кроме роли Ноя, на что мы уже указывали, он также профанирует воскресение Христа. Во время встречи с Раскольниковым он повторяет мысль, высказанную Христом своим ученикам: «все тайное становится явным...» (6, 14). В Евангелии от Матфея можно прочитать: «Итак не бойтесь их, ибо нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, что не было бы узно» (10, 26). Мармеладов при этом сам себе Понтий Пилат, слова которого «Се человек!» прямо цитируются в романе (6, 14), а финал монолога Мармеладова перефразирует место о спорах вокруг распятия Христа между Пилатом и иудеями (Ев. от Иоанна, 19, 6—12): «Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его!» (6, 20). А через некоторое время наступает само распятие. Если у Христа была лишь рана в правом боку и на голове кровавые следы от тернового венца, то у Мармеладова «голова очень опасно ранена», «вся грудь была исковеркана, измята и истерзана; несколько ребер с правой стороны изломано» (6, 142).

Еще ряд персонажей находится в интертекстуальном пространстве романа, попадая какими-то чертами в сферу семиотики, но в рамках данной статьи мы уже не имеем возможности останавливаться на них подробнее. Мы пытались лишь указать, что главные сюжетные линии романа допускают возможность дополнительной интерпретации, позволяющей углубить понимание «Преступления и наказания» и приблизиться к единству эксплицитной и имплицитной поэтики, текста и мышления его создателя.



## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тексты Достоевского цитируются по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.; В 30 т. — Л.: Наука, 1972—1981. — Т. 1—23. В скобках первая цифра указывает на том, следующие — на страницы.

<sup>2</sup> В аспекте «Преступления и наказания» любопытно эту мысль сравнить с высказыванием Вл. Соловьева: «Если христианство есть религия спасения, если христианская идея состоит в исцелении, внутреннем соединении тех начал, рознь которых есть гибель, то сущность истинного христианского дела будет то, что на логическом языке называется **синтезом**, а на языке нравственном — примирением». *Соловьев Вл.* Три речи в память Достоевского (1881—1883 гг.). — М.: Университетская типография (М. Катков), 1884. — С. 43.

<sup>3</sup> См. подробнее в нашей статье: *П. Х. Тороп.* Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Т. XVII. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т. Вып. 641).

<sup>4</sup> Ср., напр.: «Воскрес, воскрес, обновился» упорно и как-то уныло повторяет Достоевский, точно сам себе не верит. <...> Не наступила ли вместо жизни диалектика, нехлюдовская, левинская, толстовская, отвлеченно-христианская, буддийская диалектика?» *Мережковский Д. Л.* Толстой и Достоевский. Религия. Исследование. — 3-е изд. — Спб.: Товарищество «Общественная Польза», 1909. — Т. II. — Ч. I. — С. 143.

<sup>5</sup> *Holquist J. M.* Disease and Dialectic in «Crime and Punishment» // Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»: A Collection of Critical Essays / Ed. by R. L. Jackson. — Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice—Hall, Inc., 1974. — P. 117.

<sup>6</sup> Ср.: «... это есть анализ человеческой души **вообще**, в ее различных **состояниях, стадиях, переходах**, но не анализ индивидуальной, обособленной и завершившейся внутренней жизни (как у графа Л. Н. Толстого)». *Розанов В. В.* Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе. — 3-е изд. — Спб., Изд-во М. В. Пирожкова, 1906. — С. 48. Тем самым и конфликт становится более общим: «... нужно **личностью** быть и своего права на **образ и подобие Божества** нельзя уступить ни за какие блага мира, ни за счастье и довольство свое или хотя бы всего человечества...» *Н. Бердяев.* Этическая проблема в свете философского идеализма // *Его же.* Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900—1906). — Спб., Изд-во М. В. Пирожкова, 1907. — С. 99.

<sup>7</sup> См. о постулирующем молчании как центре поэтического мира в работе: *Skwarczyńska S.* Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego // *S. Skwarczyńska.* Z teorii literatury: Cztery rozprawy. — Łódź: Poligrafika, 1974. — S. 31.

<sup>8</sup> Ср.: «... он думал, что человек свободен; но он все-таки не думал, что человек до **такой степени свободен**. Этой-то беспредельности свободы и не вынес он: она раздавила его больше, чем вся тяжесть карающего закона». *Мережковский Д.* Цит. соч. — С. 123. В аспекте эволюции сакральной темы эту мысль любопытно сопоставить со следующим высказыванием: «Тайна христианской свободы и есть тайна Голгофы, тайна Распятия. Правда, распятая на кресте, никого не насилует, никого не принуждает». *Бердяев Н.* Мирозерцание Достоевского. Paris: YMCA-press, 1968. — С. 205.

<sup>9</sup> Раскольников снова жаждет жизни. «Вот почему, как только он замечает у Сони Евангелие, он просит ее прочесть ему про воскресение Лазаря. Ни нагорная проповедь, ни притча о фарисее и мытаре, словом, ничего из того, что было переведено из Евангелия в современную этику, по толстовской формуле «добро, братская любовь — есть Бог», не интересует его». *Шестов Л.* Достоевский и Нитше: (Философия трагедии). 2-е изд. // *Его же:* Собр. соч. — Спб.: Шиповник, s. a. — Т. 3. С. 123—124.

<sup>10</sup> Ср.: в январском номере «Дневника писателя» за 1876 год: «О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей!» (2212).

<sup>11</sup> См.: Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М.: Прогресс, 1977. — С. 71—72.

<sup>12</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979. — С. 56. Наиболее эксплицитно выраженный вариант литературной роли (по сравнению с Достоевским) привел Ю. Тынянов, писавший о «Носе» Гоголя: «В этом гротеске замечательна, ни на минуту не прерываемая, эквивалентность героя, равенство носа «Носу». Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи — М.: Сов. писатель, 1956. — С. 173.

<sup>13</sup> Ср.: «Легко надевая на себя различные маски, разыгрывая литературные роли (герой, страдалец, спаситель, поэт, любовник), подпольный человек не способен на осуществление подлинно человеческой своей жизненной функции, он обречен на ложное бытие». Артемьева Т. В. Контрапункт в повести Достоевского «Записки из подполья»: (К вопросу о художественном методе) // Из истории русской и зарубежной литературы XI—XX вв. — Кемерово, 1973. — С. 100—101.

<sup>14</sup> По утверждению исследователя, это Раскольников и его жертвы: Баршт К. «Это — психологический отчет одного преступления» // Аврора. — 1981. — № 8. — С. 134—137.

<sup>15</sup> См. и комментарий С. Белова. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. — Л.: Просвещение, 1979. — С. 110.

<sup>16</sup> См.: Там же. — С. 95.

<sup>17</sup> Ср. в книге пророка Захарии 3; 3—5: «Иисус же одет был в запятнанные одежды и стоял перед Ангелом, который отвечал и сказал стоявшим перед ним так: снимите с него запятнанные одежды. А ему самому сказал: смотри, Я снял с тебя вину твою и облакаю тебя в одежды торжественные. И сказал: возложите на голову его чистый кидар».

<sup>18</sup> О связи фамилии Капернаумов с Капернаумом в Галилее см. подробнее в работе: Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1975. — С. 56—57.

<sup>19</sup> Об Ахиллесе как Вечном Жиде см. подробнее в работе: Steinberg A. Z. The Death of Svidrigailov // Twentieth Century Interpretations of "Crime and Punishment". — P. 103—105.

<sup>20</sup> Поведение Понтия Пилата дает, как нам кажется, ключ к пониманию двойственности Порфирия Петровича. Ср.: «Что представляет собой коллизия Раскольникова и Порфирия? По нормам детективного романа Порфирий — противник, преследователь. Но в «Преступлении и наказании» решающее структурное значение имеют высшие нравственные вопросы. И в этой системе Порфирий — тот, кто сознательно ведет Раскольникова к искуплению вины и к последующему духовному возрождению. А в то же время невозможно отделить Порфирия от его коварной и жестокой игры, от его демонических функций в борьбе с героем». Гинзбург Л. О литературном герое. — С. 40.

## ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Ю. М. Лотман

Резкие изменения в системе научных и технических представлений общества происходят в истории человеческой культуры часто. Однако наступают моменты, когда эти перемены получают столь всеохватывающий характер, что следствием их становится полная перемена всего образа жизни людей и всех их культурных представлений. Такие периоды принято называть научно-техническими революциями. В начале 1960-х годов Т. Кун в нашумевшей тогда книге «Структура научных революций» писал: «Рассматривая результаты прошлых исследований с позиций современной историографии, историк науки может поддаться искушению и сказать, что, когда парадигмы меняются, вместе с ними меняется сам мир». «Конечно, — заключает он, — все не так: <...> вне стен лаборатории повседневная жизнь идет своим чередом»<sup>1</sup>. Прошло всего двадцать лет, и в настоящее время вряд ли кто-нибудь подпишет под этим благодушным утверждением. Конечно, имеют место постоянные изменения в науке и технике, которые дают лишь медленное накопление материалов для взрывов, эхо которых отдается далеко за стенами лабораторий и научных кабинетов. Можно ли сказать, что после изобретения бумаги, пороха или при научном освоении электричества жизнь «вне стен лабораторий» продолжала идти «своим чередом». Но и эти, мощные по своим последствиям, перемены — лишь промежуточные этапы, если обратиться к таким великим эпохам, как «неолитическая революция», изобретение письменности, изобретение книгопечатания\* и переживаемая нами сейчас научно-техническая революция.

Происходящие в эти периоды изменения имели настолько все-

---

\* Как ни велики последствия этих изобретений, но мы пользуемся ими лишь как знаками для обозначения целых эпох (эпохи возникновения исторического общества и эпохи перехода от антично-средневекового мира к периоду новой истории; последнюю обычно называют Ренессансом). Выделение книгопечатания имеет несколько условный характер.

проникающий характер, что буквально нельзя назвать ни одной стороны человеческой истории, которой бы они глубочайшим образом не коснулись. Более того, происходившие в эти периоды перемены существенно затрагивали жизнь нашей планеты как части космоса и, следовательно, по своим результатам далеко выходили за стены лабораторий.

Изучение последствий этих великих революций в настоящее время приобретает не только академический характер. Стремление «заглянуть в будущее» вообще свойственно человеку. Особенно острый характер оно приобретает в кризисные эпохи. Следует при этом учитывать, что дальнедействующие исторические прогнозы до сих пор оказывались мало надежными. Причина здесь кроется, видимо, с одной стороны, в том, что историческое развитие человечества, как особого рода структура, включает в себя механизмы купирования избыточности. В противном случае длящийся многие тысячелетия исторический путь человечества давно уже в информационном отношении стал бы избыточным и полностью предсказуемым, что фаталистически исключало бы любую активность. Во-вторых, сам сложный характер законов исторической причинности исключает однозначных предсказаний, и осторожнее строить футурологические модели как спектр альтернатив. Эти обстоятельства заставляют особенно внимательно приглядываться к аналогичным событиям в прошлом. В этих случаях мы можем изучать последствия как данную нам реальность.

Рассмотрение последствий великих кризисных эпох, когда под влиянием резких революционных изменений в научно-технической сфере полностью менялся сам человек и окружающий его мир, прежде всего приводит к выводу, что с каждым разом пространственные границы таких изменений делались все более глобальными, а хронологические пределы прогрессивно сокращались (т. е. сами изменения получали все более стремительный характер). Это означает, что для психологии рядового участника событий переживание перемен как катастрофы прогрессивно обостряется. Если заранее оговорить схематичность выводов, которая обусловлена самим характером предельного обобщения при заведомой неполноте сведений, то прежде всего придется отметить революционные изменения в области передачи и хранения информации. Резкое расширение информационных возможностей непосредственно отражалось в сфере организации общественного труда, а расширение памяти — в учете его результатов.

Ближайшие последствия обнаруживают повторяемость: получив в свои руки новые мощные средства, общество на первых порах стремится использовать их для старых целей, расширяя свои возможности количественно. Так, например, дописьменные цивилизации не могли организовывать сложного управленче-

окого аппарата и поэтому вынуждены были ограничивать свои строительные замыслы.\* Появление письменности (разумеется в контексте других социальных и научно-технических перемен) сделало осуществимыми грандиозные предприятия по строительству храмов, пирамид и других неутилитарных сооружений, что наложило на общество чудовищно непроизводительные расходы. Одновременно усовершенствовался аппарат управления, но при этом он получил импульс к саморазрастанию, превосходящему пределы общественно-необходимого. Устная память имела ограниченный объем и строго устанавливала, что необходимо хранить. Необязательное забывалось. Письменность позволила хранить ненужное и бесконечно расширять объем запоминаемого. Раскопки на территории древнесирийского города Эбла (около двух тысяч лет до н. э.) обнаружили огромные дворцовые архивы глинописных табличек. Извлеченная и обработанная часть, в основном, связана с управлением хозяйством и находится в явной диспропорции с относительно скромными размерами реального производства Эблы. Это был крупный хозяйственный и торговый центр своего времени, и обменно-производительная деятельность его, по тем временам, была значительной. Но архив его огромен и по нашим временам.

Однако развитие архаических бюрократий было лишь ближайшим последствием изобретения письменности. Более глубоко, внесшим коренные изменения в самый тип культуры, явилось другое, прямо противоположное последствие: появление

---

\* Последнее утверждение справедливо лишь в самом общем виде и требует оговорки. Нельзя полагать, что дописьменные цивилизации не имели достаточно сложных форм памяти. Большое развитие мнемотехники отразилось в хранении огромных эпических текстов. А существование коллективной памяти, хранимой с помощью ритуалов и обрядов и выделения специального института «хранителей памяти», подтверждается многочисленными данными. Так, например, доинкские цивилизации перуанских плоскогорий создали ирригационные системы и постройки, строительство которых требовало значительной организации. Между тем, цивилизации эти, видимо, были бесписьменными. Опорными пунктами общественной памяти, видимо, были используемые как мнемонические знаки урочища и небесные светила. Появление письменности, видимо, отменило и предало забвению развитую культуру устной памяти. В диалоге Платона «Федр» изобретатель письменности Тевт говорит египетскому царю: «Эта наука, царь, сделала египтян более мудрыми и памятными». Но царь отвечает: «В души научившимся им <письменам. — Ю. Л.> они вселят забывчивость, т. к. лишат упражненной память: припоминать станут, доверяясь письму, по посторонним внешним знакам». «Стало быть ты нашел средство не для памяти, а для припоминания» (Платон. Избранные диалоги. — М., 1965. — С. 248—249). Отношение к циклическому перемещению звезд как инструкции для сельскохозяйственных работ широко распространено у бесписьменных народов. Выражение «звездная книга» (Баратынский) не было для них метафорой. Подробнее см.: *Лотман Ю. М.* Несколько мыслей о типологии культуры // *Языки культуры и проблемы переводимости.* — М., 1987. — С. 3—11.

письменности открыло эру индивидуального творчества. До тех пор сохранялось лишь то, что проходило цензуру коллективной памяти и включалось в традицию. Возможность записывать открыла двери перед индивидуальным творчеством, резко изменила статус отдельной личности. С этого момента цивилизация связывается с идеями личности и индивидуального творчества. Традиции отводится консервирующая функция, а личность становится дрожжами истории, ее динамическим началом. Изобретение делается повседневным фактом, а скорость исторического процесса резко возрастает.

Определенный параллелизм явлений наблюдаем мы и при изобретении книгопечатания и всем научно-техническом сдвиге эпохи Ренессанса. Спонтанный экономический процесс приводит в Западной Европе к складыванию раннебуржуазных отношений. А развитие техники связи, усовершенствование мореходства, строительство дорог превращают иррегулярные торговые связи в устойчивые национальные рынки. Однако нельзя считать случайным то, что и границы рынков, и границы государств как политических единиц отчетливо тяготеют к границам языков и что именно единство языка оказывается одним из существеннейших критериев при переходе от пестроты политических границ средневековья к той стабилизации европейских границ, которая, через все отклонения, пробивается сквозь войны нового времени. Именно век печати стал временем, когда местный диалект, с одной стороны, и сакральный язык (латынь, церковнославянский язык, классический арабский), границы которого были не политическими или национальными, а конфессиональными, — с другой, сменились национальным литературным языком.

Исчислить все последствия ренессансной перемены не является задачей данной статьи.

Ренессанс воспринимался людьми, переживавшими эту эпоху, прежде всего, как время расширения (им казалось, безграничное) всех возможностей. Невозможное, неосуществимое и запретное сделалось возможным, осуществимым и разрешенным. Путешествие Улисса в XXVI-й песне Дантова «Ада» — это еще дерзкая, героическая и греховная мечта. Переплыв Атлантический океан, он разбивается о скалы Чистилища. Но Кортес в трагедии Лопе де Вега — уже совсем другой герой. «Я Кортес <...> своими блистательными победами я дал Испании пальмы триумфа, а королю безграничные земли». Расширение возможностей, прежде всего, воспринималось как их количественное увеличение: усовершенствование конструкций кораблей сделало возможным дальние плавания. Открывались неизвестные земли — мир расширялся. Усовершенствование техники бронзового литья породило не только скульптурные шедевры Донателло, Челлини и Леонардо да Винчи, но и усовершенствованную артиллерию, а изобретение около 1480 г. гранулированного пороха и производ-

ство ядер стандартного веса и формы изменило характер военных действий. Значение этих изобретений далеко выходило за границы их непосредственных — военных или технических — целей. Пушкин любил высказывание Ривароля: «Печатный станок — артиллерия мысли». Не случайно «Сцены из рыцарских времен» — драму, посвященную краху средневековья, — он думал закончить символической сценой торжества пороха и книгопечатанья над латами и замками рыцарей.

Книгопечатанье расширяло сферу науки, а усовершенствование техники гравирования, изобретение офорта, приписываемое Дюреру и превращенное Рембрантом в равноправное высокое искусство, соединило понятия «рисунок» и «тираж». Уникальность и массовость противоречиво сочетались в культуре Ренессанса.

Атмосфера быстрого прогресса науки, техники, культуры порождала психологию оптимистической веры во всевластие человеческого гения, преклонение перед гениальностью человека, мощью его природы и безграничностью его возможностей. Героиня пьесы Шекспира «Буря» Миранда, воспитанная на необитаемом острове и не видавшая никого, кроме старика-отца, при виде выброшенных на землю бурей моряков (среди которых были старики и молодые, добродетельные и убийцы) восклицает: «Как род людской красив!»<sup>2</sup>. Обожествление творческих сил человека имело, однако, противоположную сторону: природа стала рассматриваться или как сырой материал, или в качестве неприятельской территории, которую предстоит завоевать и переделать. Фрэнсис Бэкон в утопии «Новая Атлантида» рисует идеальное общество, управляемое Соломоновым Домом — советом мудрецов, своеобразной Академией Наук. «Отец» (глава) этого Дома говорит: «Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил всех вещей; и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным»<sup>3</sup>. Усилия ученых направлены на *изменение естественного порядка природы*: «С помощью науки мы достигаем того, что они <деревья. — Ю. Л. > становятся много пышней, чем были от природы». Совершаются опыты, «дабы знать, что можно проделать над телом человека». «С помощью науки делаем мы некоторые виды животных крупней, чем положено их природе, или, напротив, превращаем в карликов, задерживая их рост; делаем их плодовитее, чем свойственно им от природы, или, напротив, бесплодными». «И это получается у нас не случайно, ибо мы знаем заранее, из каких веществ и соединений какое создание зародится»<sup>4</sup>. Это стремление изгнать из мира случайность характерно. Его надеются осуществить с помощью автоматов, к конструированию которых Ренессанс проявляет особенную склонность. Распространение часов, изобретение спиральной пружины «в 1459 (?) году было поистинне революционным, поскольку позволило конструировать портативные комнатные часы, а вскоре и карманные,

которые давали каждому то, что прежде было невозможно, — постоянно измерять время»<sup>5</sup>. Чувство времени вошло в сознание человека и в идеологию эпохи.

Воплощением такого владыки над природными силами, изгнавшего случайность из своего мира, сделал Шекспир своего Просперо («Буря»). Желание победить и Природу, и Случайность будило у ренессансного интеллектуала интерес к астрологии, а образ великого ученого часто сливался с великим магом. Просперо изгнал Случай, он *знает* будущее: «Случилось все, как я предначертал», но он же замечает:

Исчислил я, что для меня сегодня  
Созвездия стоят благоприятно<sup>6</sup>.

Не случайно в народном сознании воплощением ренессансной идеи торжества над природой стал продавший душу дьяволу доктор Фауст<sup>7</sup>. Но на гравюре Рембрандта он предстает пытливым ученым, покорителем тайн природы. У Марло Фауст продает душу дьяволу, мечтая осуществить гигантские проекты: соединить Европу и Африку, перекинуть мост через океан. Но инженеры Ренессанса и в реальности осуществляли проекты, заставлявшие смотреть на них как на магов. Между 1391 и 1398 гг. был прорыт канал, соединивший Эльбу с Лауенбургом и открывший судоходство из бассейна Балтийского моря в Северное, прорываются тоннели в Альпах, отводятся реки. В 1455 г. в Болонье Аристотель Фиораванти передвинул на 18 метров колокольню весом более, чем 400 т, а в 1475—1479 гг. он же, руководя постройкой Успенского собора в Москве, применил подъемные машины для поднятия строительных материалов. В механических фантазиях Леонардо да Винчи так же, как и в изданной в 1588 г. в Париже итальянцем Рамелли инженерной энциклопедии Ренессанса «Разнообразные искусственные механизмы», реальные машины и реализуемые проекты мешаются с грандиозными химерами техники.

Эпоха Ренессанса заложила основы всей последующей европейской цивилизации. На ее основе создалась культура гуманизма, идея ценности человеческой личности, возникло замечательное искусство. Одновременно получили импульс идеи национальности, средневековое вселенство сменилось идеями национальных языков и национальных культур, стали складываться национальные государства с централизованным аппаратом управления. Усовершенствовались не только технические машины, но и государственные. Техника управления — от бухгалтерской отчетности до машины власти — также пережила революционный переворот. Печать, строительство дорог, усовершенствование сухопутных и морских средств связи совершенно изменили коммуникационную психологию человека.



И все же эта светлая картина существенно меняет свои краски, когда мы в нее ближе всматриваемся. Ренессанс создал свой миф прогресса, который был воспринят Просвещением и надолго определил концепции ученых. Согласно этому мифу, все темное, фанатическое и кровавое было наследием средних веков. Именно они виновны и в инквизиции, и в расовых преследованиях XV—XVI вв., и в процессах ведьм, и в кровавых религиозных войнах. Они породили увлечения магией, астрологией, алхимией и другими «тайными науками». Светлое же и гуманное Возрождение выступило борцом с этими чудовищами и передало эстафету Разуму рационалистам и просветителям XVII—XVIII вв.

Тем не менее ряд фактов противоречит этой модели.

Прежде всего, обратим внимание на то, что технический прогресс (он, прежде всего, был прогрессом военной техники; слово «инженер», впервые, видимо, употребленное в конце XVI в. С. де Ко, открывшим двигательную силу пара, первоначально означало: изобретатель военных машин) сразу же начал вызывать не только восхищение, но и ужас. Особенно это относилось к артиллерии, в которой видели дьявольскую выдумку. Великий историк Возрождения Франческо Гвишардини называл ее исчадием ада. Ариосто видел в ней гибель благородного военного искусства и мечтал о возврате к «обычному» оружию.

Гуманисты Ренессанса проклинали ту же технику, которую сами создавали. Особенно пугала ее «беспринципность», способность служить любой стороне: Магомет II не взял бы в 1453 г. Константинополь, если бы венгерские инженеры не снабдили его артиллерией. Однако еще больше волновало гуманистов Возрождения другое обстоятельство: развитие науки, техники, всех областей знания не уменьшало, а увеличивало иррациональную непредсказуемость жизни в целом (отсюда страсть Ренессанса мечтать о рационализированных утопиях). Вместо того, чтобы изгнать из мира Случайность, научно-техническая революция создавала новую действительность, в которой, для человека той поры, царствовала непредсказуемость. Один из величайших умов Возрождения, Никколо Макиавелли, отвергнув и астрологию, и божественное вмешательство, свел судьбу человека к борьбе случая и воли. Великие люди «не обязаны судьбе ничем другим, кроме представившегося случая». «Случай привел этих людей к успеху, а высокая доблесть позволила им постигнуть все значение случая». И в другом месте: «Судьба — женщина, и если хочешь владеть ею, надо ее бить и толкать»<sup>8</sup>. Это умение «повелевать случаем» Макиавелли именуется «высокой доблестью» (*virtù*), употребляя слово, происходящее от латинского *virtus* и обозначающее мужество, доблесть и добродетель, для обозначения торжества над судьбой, даже добытого ценой удачного злодейства.

Ренессанс — это не только эпоха «титанов Возрождения», не

только свод жизнеописаний Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрера или Эразма Роттердамского. Это — новая эпоха в человеческих отношениях, строе мыслей и быта. В средние века не ценили детство и опасались женщин, железо ценилось почти наравне с драгоценными металлами, книга была уделом монастыря. Возрождение принесло гуманистические идеи воспитания, а в семейном быту — культ ребенка. Женщина была провозглашена благороднейшим созданием господина, стала предметом поклонения художников и поэтов и была допущена в круг эрудитов. Народная книга и дешевая гравюра проникли в быт среднего горожанина. Железные изделия: ножницы, ножи, вилки, замки и запоры, стальные детали карет и конской упряжи вошли в повседневный быт. По дорогам Европы скакали кареты, а часы и огнестрельное оружие сделались обычными спутниками путешественника. Моряки получили усовершенствованные навигационные приборы.

Но как чувствовал себя человек в этом быстро меняющемся мире?

Область традиции и авторитета, церковной и родительской власти вынуждена была отступать. Новая жизнь требовала инициативных, раскованных и решительных людей. Нужны были таланты, и они росли как из-под земли. «Новый человек» Ренессанса — а именно он, прежде всего, попадает в поле зрения историка — чувствовал себя победителем. Лозунгом его стало «не пропустить случай». Даже повелевающий духами маг Просперо говорит:

...если упушу я этот случай,  
То счастье вновь меня не посетит<sup>9</sup>.

Но эта философия удачи питала также дух авантюризма и аморализма. Макиавелли мог со спокойным удовлетворением описывать, как Цезарь Борджиа, соединив жестокость с предательством и коварством, добился политического успеха, разом перебив своих врагов, но для народного читателя ренессансный тиран предстал в образе Дракулы — героя немецкой «народной книги» «Об одном великом изверге», выдержавшей в конце XV в. в Германии девять изданий (два на нижненемецком языке). Эта «брошюра много читалась, и притом преимущественно такими кругами, в которых не собирают библиотек»<sup>10</sup>. В зеркале «народной книги» ренессансный человек предстал в двух лицах: Фауста и Дракулы.

Быстрая — на памяти двух-трех поколений, т. е. в исторически ничтожный срок — перемена всей жизни, социальных, моральных, религиозных ее устоев и ценностных представлений рождала в массе населения чувство неуверенности, потери ориентировки, вызывала эмоции страха и ощущение приближающейся опасности. Только этим можно объяснить интересный для иссле-

дователя массовой психологии и все еще до конца не объясненный феномен истерического страха, который охватил Западную Европу с конца XV до середины XVII вв. Характерно, что такие проявления этого страха, как процессы ведьм, не признавая различий между католическими и протестантскими землями, останавливаются на границах классического Ренессанса: Русь XVI—XVIII вв. не знала этого психоза (отдельные случаи, имевшие место на Украине, явно связаны с ренессансно-барочным духом западного влияния и лишь подтверждают это наблюдение)<sup>11</sup>. Период этот наполнен бурными социальными движениями. Но если историка идеологии будет интересовать реальное классовое содержание этих движений, то исследователь исторической динамики массовой психологии не пройдет мимо психологических форм, в которые отливаются идеи времени. Нельзя забывать, что идеи реализуются и получают конкретный смысл не на страницах научных комментированных изданий исторических документов, а в контексте психологической атмосферы эпохи. В атмосфере Ренессанса надежда и страх, бесшабашная удаля одних и чувство потери почвы под ногами у других тесно переплетались. Это и была атмосфера научно-технического переворота.

Страх был вызван потерей жизненной ориентации. Но те, кто его испытывали, не понимали этого. Они искали конкретных виновников, хотели найти того, кто испортил жизнь. Страх жаждал воплотиться.

Прежде всего, возникла наукобоязнь, страх перед ученым, который рисовался массовому сознанию в образе злокозненного колдуна-мага, из-за спины которого выглядывает дьявол.

Для такого отношения к науке, кроме распространившегося в массе населения чувства неуверенности, были и объективные основания. Наука Ренессанса тяготела к эзотеризму: «Дом Соломона» в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона — тайное сообщество: «На наших совещаниях мы решаем, какие из наших изобретений и открытий должны быть обнародованы, а какие нет. И все мы даем клятвенное обязательство хранить в тайне те, которые решено не обнародовать»<sup>12</sup>. Зеркальное письмо Леонардо, его любовь к записям в форме ребусов вписываются в ту же тенденцию облекать науку тайной. Для обывателя XV—XVI вв. наука не имела того признака, который стал для науки Просвещения одной из основных ее черт: проверяемости результатов, ясности и наглядности методов. Сама разносторонность ученых Возрождения связывалась с «тысячеискусником» дьяволом — источником всех знаний. Цезарий Гейсербахский в своих «Диалогах о чудесах» рассказывал, со слов одного аббата, о том, что тот в молодости был студентом в Париже. «Будучи туп умом и слабой памятью, так что ему донельзя трудно было что-либо понять или запомнить, он был для всех посмешищем и всеми почитался за

идиота». Однажды во время болезни к нему явился сатана и предложил «знание всех наук», но студент выдержал искушение<sup>13</sup>. Повести Цезария создавались в XIII в., но и в эпоху Возрождения рядовому обывателю был ближе благочестивый «идиот» (гречизм «идиот» означал в средние века «мирянин», «неуч», «лицо, не владеющее латынью»), чем заключивший союз с дьяволом ученый.

Другим источником опасности обыватель, выбитый из привычных норм жизни, полагал религиозные и национальные меньшинства. Церковь всегда преследовала еретиков, но в интересующее нас время ненависть к ним делается чертой массовой психологии. В условиях расшатывания быта тот, кто говорит, одевается, думает или молится иначе, чем все, вызывает страх. В Западной Европе вспыхивают расовые преследования.

Однако все страхи времени сливаются в третьем — страхе перед колдовством. Прогресс науки и техники, светский «языческий» характер культуры поколебали веру в бога. Во многих областях жизни он стал просто ненужным. Макиавелли и Боден создают совершенно светские теории государства, в которых божеству не оставлено никакого места, Коперник и Галилей практически вытесняют бога из космоса. Ни религиозные, ни моральные соображения не останавливают папу Александра Борджиа, когда он в 1495 г. вступает в сделку с турецким султаном Баязетом II и за 300 тыс. дукатов отравляет его брата и соперника, а своего гостя Дзема.

Гуманисты теснили бога, чтобы очистить место для человека. Но в сознании массового обывателя это место занял сатана. XVI—XVII вв. историки называют «золотым веком Сатаны», «взрывом дьяволизма». Пик панических настроений приходится на 1575—1625 гг. (это было время, когда Бэкон создал «Трактат о ценности и успехах наук» и «Новый Органон», Боден — «Республику», когда работали Джордано Бруно, Коперник, Шекспир, Сервантес, Рембрандт...). Вера в мощь дьявола делается навязчивой идеей. В «Комментарии на «Послание к Галатам» Лютер писал: «Телом и добром своим мы поработены дьяволу <...> в мире, в котором дьявол князь и бог. Хлеб, что мы едим, питье, что мы пьем, одежда, которой мы одеваемся, более того — воздух, которым мы дышим, и все, что принадлежит до нашей плотской жизни, — его царство». Страх перед дьяволом, становящийся как бы воплощением и образом трагической ситуации, в которой оказался человек XVI в., сопровождает волну трактатов о сатане, ведьмах и их злокозненных деяниях<sup>14</sup>. Волна эта заливают и просвещенных гуманистов. Тот самый Боден, которого глубокий знаток эпохи Л. Пинский назвал «вольномдумцем и даже атеистом, автором антихристианской «Гептаплонерос», подпольной «библии для неверующих» ближайших веков», явился автором трактата «Демонomanия», в котором

теоретически обосновывал необходимость жечь ведьм на кострах<sup>15</sup>.

Средневековая церковь на Западе всегда преследовала ведьм, и историки, подчеркивающие ответственность римской курии, справедливо отмечают печальную роль, которую сыграла в этом деле булла Иннокентия VII «*Summis desiderantes*» (5. XII. 1484) и пресловутый «Молот ведьм» доминиканцев Шпренгера и Инсториса (1487). Однако еще Г. Роскоф<sup>13</sup> указал, что последние за пять лет своей изуверской деятельности сожгли 48 человек, а в конце XVI — нач. XVII вв. в многочисленных городках Германии сжигали по воскресеньям до 50 «ведьм» зараз. Современники отмечали, что в ряде мест женщин не осталось вообще, отчего резко сократилось народонаселение. Пандемия страха охватила пространство от Швеции и Шотландии до Италии и от Венгрии на востоке до Испании на западе. Под флагом борьбы с дьяволом проводилось массовое истребление населения в Мексике<sup>16</sup>. Причем охваченные паническим страхом средние слои населения были широко втянуты в охоту за ведьмами. Делюмо справедливо заметил, что «все далекое, новое и меняющееся вызывало страх». Но тот же исследователь, анализируя волну доносов, возникавших в атмосфере страха и подозрительности, пишет: «В эпидемии демономании, опустошившей Европу в XVI и XVII в., на первый план выступают отношения вражды между ближними соседями: между соседними деревнями, соперничающими кланами или внутри поселений»<sup>17</sup>. Ухудшение экономического положения порождало имущественные тяжбы, зависть и злоба подсказывали обвинения в колдовстве, страх и подозрительность создавали атмосферу, при которой донос автоматически превращался в приговор, а каждый новый костер, с одной стороны, увеличивал атмосферу страха, а, с другой, способствовал искушению быстро обогатиться за счет очередной жертвы. Переплетение мотивов создавало «логику лавины». Но если тысячи костров коптели небо Европы, то одновременно происходил процесс перераспределения богатств и смены лиц у власти, т. к. обвинение, от которого не было защиты, могло упасть на любого<sup>18</sup>.

Атмосфера страха привела к упрощению судебной процедуры и отмене всех традиционных и действовавших в средние века норм защиты интересов обвиняемого. Практически были отменены ограничения на пытки. Вырванное самообвинение считалось доказательством вины. Ученые юристы, такие, как знаменитый саксонский законник Карпцоф, обосновывали научными данными неприменимость к процессам ведьм обычной судебной процедуры. А известный гуманист Жан Боден писал: «Ни одна ведьма из миллиона не была бы обвинена и наказана, если бы к ней применялась обычная судебная процедура: подозрения являются достаточным оправданием для пытки, ибо слухи никогда не возникают на пустом месте». Гарантий безопасности лишались не

только подсудимые, но и их адвокаты. Когда ученик Эразма Иоанн Вир в ученом трактате попытался доказать, что ведьмы — это душевно больные женщины, заслуживающие жалости, а не казни, Боден обвинил его самого в причастности к колдовству. Архиепископ Трирский Иоганн фон Шенебург, проявив особенное рвение в преследованиях протестантов, евреев и ведьм, сжег на костре и ректора университета, обвинив его в потворстве последним. Епископ Бамбергский Иоганн Георг II по той же причине сжег канцлера, пять бургомистров и многих чиновников этого города<sup>19</sup>. В этих условиях следует оценить мужество тех редких защитников, которые, как Агриппа Неттесгеймский, пытались выиграть процессы «ведьм»<sup>20</sup>.

Основными жертвами охоты за ведьмами сделались женщины. Этому были достаточные причины. В обстановке психозов массового страха в самых разных исторических ситуациях можно наблюдать черты повторяющейся «мифологии опасности». Возникает представление о заговоре некоторой тайно сплоченной группы, направленной «против всех». Особенную тревогу вызывает то, что члены группы, узнавая друг друга по тайным знакам, сами остаются неопознаваемыми. Выявление их дается не юридическими уликами, а «чувством» судьи и обвинителя. В I в. н. э. Марк Минуций Феликс, христианин, собрал уличные слухи о христианах и опроверг их в диалоге «Октавий». Здесь мы встречаем: «Они узнают друг друга по тайным знакам, благодаря чему вступают в тесные связи будучи едва знакомыми. Разврат составляет часть их религии. В общении они именуют друг друга братьями и сестрами, но лишь для того, чтобы из этих священных имен сделать прикрытие для блуда и кровосмесительства»<sup>21</sup>. Представление о чужой сплоченности на фоне собственной дезориентированности вызывает чувство угрозы.

Женщины в средние века — не количественно, а социально и культурно — были на положении меньшинства. Уже это заставляло смотреть на них в новых условиях с подозрением. Однако эпоха Возрождения не прошла даром для психологии европейской женщины — она занимала в жизни все более активную позицию. Она была в гораздо большей мере «новым человеком», чем средний мужчина, по крайней мере, сделала больше шагов вперед. Для дезориентированной массы женщина, если она проявляла сколь-либо необычное поведение, становилась воплощением наступившего «царства Сатаны».

Для того, чтобы прояснить смысл неслышанной эпидемии преследования женщин, надо установить, кто именно из их числа подвергался наибольшей опасности быть зачисленными в ведьмы. Специально исследовавший (на английском материале) этот вопрос А. Макфарлен приходит к выводу, что ни один из экономических факторов не может объяснить преследований ведьм<sup>22</sup>. Делюмо, отмечая, что большой процент жертв охоты за ведь-

мами составляли старухи, связывает это с ренессансным культом красоты и ненавистью к физическому безобразию<sup>23</sup>. На основании многочисленных данных можно прийти к выводу, что, наряду со старухами, подобной опасности подвергаются молодые девушки и девочки с самого раннего возраста, «чужие», больные, самые красивые и самые безобразные женщины. Среди помет в списках казненных в 1629 г. в Вюрцберге, например, встречаем: «самая красивая женщина Вюрцберга» или женщина, которая одевалась «слишком шикарно». Был сожжен городской голова Баунах, о котором замечено: «Самый толстый человек в Вюрцберге». Был сожжен и лучший музыкант, и слепая девочка, и самые бедные, и самые богатые<sup>24</sup>. Отчетливо выступает страх перед крайностями, дестабилизирующими нарушениями средней нормы.

Развитие техники не ослабляло атмосферы страха, а парадоксальным образом его стимулировало. Так, исследователи отмечают роль книгопечатания в эпидемии дьяволизма. Именно благодаря печатному станку, созданся «бум» литературы о ведьмах в масштабах, совершенно невозможных в средние века. Пресловутый «Молот ведьм» был многократно переиздаваем в XVI в., и тираж этого кодекса инквизиции достиг 50 000 (т. е. книга, предназначенная для внутреннего употребления в кругу преследователей, сделалась народным чтением), 33-хтомный «Театр дьяволов» — энциклопедия дьяволомании — достиг тиражей в 231 600 экз. Огромными тиражами расходились наполненные страхом дьявола сочинения Лютера и Кальвина. «О демономании магов» Бодена выдержало между 1578 и 1604 гг. пять (!) изданий в латинском оригинале и было переведено на французский, немецкий и др. языки. Невозможно учесть тиражи ярмарочных «народных» книг типа книг о Фаусте или Дракуле. Анализ материалов процессов свидетельствует, что многие женщины, обвиняемые в колдовстве, в своих показаниях обнаруживают явное знакомство с печатной литературой этого рода, и это формирует их самообвинения. Можно с уверенностью сказать, что в разделенном на изолированные мирки средневековом обществе эпидемия страха перед ведьмами не получила бы такого панконтинентального распространения.

Характерно, что, когда во второй половине XVII — нач. XVIII вв. произошла относительная стабилизация: установился новый тип экономических отношений, жизнь приобрела черты стабильности, и атмосфера страха рассеялась — произошло исключительно быстрое изменение психологического климата. Одна из особенностей поведения людей в атмосфере страха состоит в коренном изменении характера их логики. Поэтому, когда такая атмосфера рассеивается, то, что вчера еще представлялось возможным и естественным, делается невозможным и непонятным. Именно этим объясняется, с одной стороны, харак-

терная для эпохи Просвещения психология «пробуждения». Человек XVIII в. чувствовал себя как пробудившийся от глубокого и тяжкого сна (ср. гравюру Гойи «Сон разума»). Потеря психологической связи со вчерашним днем приводила к стремлению хронологически от него оторваться, отнести его в далекое прошлое. Так, культурный миф Просвещения относил религиозные войны и процессы ведьм вглубь отдаленного средневековья, что было с доверием воспринято наукой позитивистского XIX столетия.

Исследуя социопсихологию принадлежащих различным эпохам коллективов, охваченных страхом<sup>25</sup>, историк обнаруживает самовоспроизводимость определенных форм общественного менталитета. Так, Мишель Вовель, анализируя массовые настроения эпохи Великой французской революции, заключает, что ими «руководил миф о заговоре, очень пластичный и одинаково пригодный для любых целей. Это мог быть аристократический заговор или — с началом войны — заговор иностранный, объединяющий, как говорили, «пособников Питта и Кобурга», — этот ярлык одинаково подходил и к жирондистам, и к дантонистам, и к эбертистам, пока наконец буржуазная республика Директории не выдвинула идею анархистского заговора. Речь шла о бабувистах — сторонниках «аграрного закона» и уравнивания имуществ. Террорист, человек с кинжалом, заменил тогда в пропагандистских символах аристократа прежних лет»<sup>26</sup>. Тот же автор приводит яркий пример отражения в массовом сознании крестьянского движения за таксацию зерна, которое имело место в земледельческих районах между Луарой и Сеной: «Власти были постоянно озабочены возможностью контрреволюционного заговора, поэтому нередко утверждалось, что во главе крестьян, стремящихся таксировать рыночные цены на зерно, стояли священники. Если же все-таки движение невозможно было объяснить подобным образом, почему бы не объявить его делом рук «анархистов»? И вот появилась нелепая выдумка, будто в волнениях участвовал какой-то несуществующий брат Марата, или что тут исподтишка орудует Филипп Эгалите, этот хитрый и пронырливый кузен короля, в то же время депутат Конвента <...> Но и сторонники народных таксаций со своей стороны также имели схему объяснения событий. В противовес образу анархиста они выдвигали фигуру скупщика, чьи амбары они обыскивали»<sup>27</sup>.

Не лишено интереса, что облик «заговора» наделяется повторяющимся на протяжении веков чертами, которые сами по себе, видимо, воспроизводят глубоко архаичные модели тайных культов. Так, Тит Ливий в XXXIX кн. своих «Декад» описал следствие по делу о тайных вакханалиях в Риме (гл. VIII—XVIII). Прежде всего выделяется, что сборища протекали ночью, в полной темноте и глубокой тайне. Главную роль в них играли женщины и «женообразные» мужчины (гл. XV). Собравшись в темноте и опьянив себя вином, участники таинства (по версии их обличи-



теля, консула Постумия) предавались беспорядочным и извращенным половым общением и приносили кровавые жертвы, убивая тех, кто пытался уклониться от участия в оргиях, поскольку, «по мнению посвященных, ничто не было преступлением, но высшим проявлением их религии» (*nihil nefast ducere, hanc sumptam inter eos religionem esse*, р. XIII).

Любопытно отметить, что описанная Титом Ливием картина почти текстуально повторяется во враждебных слухах о собраниях ранних христиан, донесенных «Октавием» Марка Минуция Феликса. Тит Ливий и Минуций Феликс почти в одних выражениях описывают ночные сборища, разврат, совершаемый в полной тьме (в обоих случаях подчеркивается отвращение от света), кровавые расправы с ренегатами, способность узнавать друг друга по тайным знакам. Минуций добавляет ритуальное убийство ребенка и жертвенное использование его крови. По Титу Ливию, вакхические мистерии распространяются, «как заразная болезнь», по Минуцию, христиане — «как сорная трава».

Схема эта будет потом многократно повторяться в самых различных исторических контекстах. Она отчетливо выступает при описаниях шабаша на процессах ведьм (и Тит Ливий, и Минуций Феликс подчеркивают доминирующую роль женщин и представителей подозрительных национальных меньшинств).

Таким образом, мы можем наметить парадоксальную связь событий: быстрый, взрывообразный прогресс в области науки и техники перепахивает весь строй обыденной жизни и меняет не только социальную, но и психологическую структуру эпохи. Это влечет за собой разнообразные последствия, которые порождают типовые, исторически повторяющиеся конфликты. Во-первых, расширяются возможности организации форм общественной жизни, памяти и учета, возможности прогнозирования результатов, во-вторых, возможности индивидуальной творческой деятельности. Тенденции эти потенциально конфликтны и в конечных проявлениях могут породить, с одной стороны, стагнацию, с другой — дестабилизацию. В-третьих, бурные возможности творчества и быстрота смены привычных форм жизни дезориентируют массы населения. Привычное перестает быть эффективным, что порождает массовые ситуации стресса и страха и реанимирует глубоко архаические модели сознания. На фоне научного прогресса может происходить психологический регресс, приводящий в потенциальных своих возможностях к неконтролируемым последствиям. Наука увеличивает предсказуемость событий, но реальная жизнь может демонстрировать совершенно непредсказуемое.

Катастрофические последствия не были бы вызваны, однако, если бы речь шла только о техническом прогрессе: изучение показывает, что великие научно-технические революции неизменно переплетаются с семиотическими революциями, решительно

меняющими всю систему социокультурной семиотики. Прежде всего следует отметить, что окружающий человека вещественный мир, наполняющий его культурное пространство, имеет не только практическую, но и семиотическую функцию. Резкая перемена в мире вещей меняет отношение к привычным нормам семиотического освоения мира. Так, Тютчев, проехав в 1847 г. через Европу по железной дороге, отметил изменение в своем чувстве пространства: если прежде города были промежутками между полями, то теперь поля — краткие промежутки между почти непрерывными городами. «Города подают друг другу руку», — писал он.

Артиллерия, техника передвижения, дороги, мореходство коренным образом меняли веками сложившиеся представления о пространстве. Если в живописи реальность строилась как иллюзия, а близкое и плоское полотно имитировало даль и глубину, то пушечное ядро делало далекое близким, а регулярность путешествий превращала странное в обыденное и иллюзорное — в реальное. Но человек, который переживал в картине увеличение пространства, в путешествии — его сокращение, был един. В результате язык пространственного моделирования терял для него абсолютность, он становился в зависимости от прагматики жанра, от той или иной сферы моделирования.

Новые вещи, вещи вне традиции обладают повышенной символичностью. А семиотика вещей порождает мифологию вещей. Так, с одной стороны, рождалась мифология золота, роскоши, великолепия, которая сливалась с мифом о человеке-искуснике, умельце, творце, богоподобном создателе (уверял же Бенвенуто Челлини, что над его головой — сияние, которое он может показывать достойным того). А по контрасту возникал народный миф о Золоте-Дьяволе и о дьявольской природе всего, созданного творческими руками. Ненависть к искусству, сливаясь с ненавистью к богатству, становилась основой целого пласта народной мифологии.

Однако в наибольшей мере семиотическая революция проявилась в области языковой и коммуникативной. Не случайно вехами великих научно-технических переворотов являются рубежи коммуникативной техники: письменность, печать, эпоха телевизоров, магнитофонов и ЭВМ. Каждый из этих периодов отмечен не просто изменением коммуникативной техники, но и коренной переменой в статусе языка, его места в обществе, престижа. Природа референции и прагматики речи для каждого из периодов претерпевает глубокие изменения.

Средние века знали безусловно авторитетное Слово, произнесенное на сакральном языке и божественное по своей природе. В отличие от слова в бытовом говорении, оно могло быть только истинным и было полностью изъято из-под власти человеческого произвола. Оно допускало толкования для слушающего, по-

скольку он был несовершенен, но исключало двусмысленность для говорящего (Бога и тех, через кого он говорил). Фактически оно имело смысл, но не имело прагматики. Прагматика могла возникать лишь в устах человека, излагающего божественное Слово. По мере приближения к смыслу ее надо было снимать.

Слово Ренессанса сделалось человеческим. Оно обросло сложной референцией. Сделалось очевидно, что слово может получать разные значения в зависимости от намерений. Слово сделалось лукавым, как политика, индивидуально-значимым. Его сцепления с жизнью часто подчинялись закону сокрытия, а не обнаружения смысла.

Средневековое слово могло быть непонятно (мирянин, протест, «идиот» мог не понимать по-латыни), но непонимающий знал, что неизвестное ему значение незыблемо. Сама невозможность бытовой речи на сакральном языке делала референциальные отношения предельно стабильными. Слово не могло быть предметом игры.

Ренессансное слово национализировалось, слилось с народной и бытовой речью. Оно сделалось понятным, но одновременно понятность эта стала ускользать в релятивности прагматики говорящих, разнообразии жанров говорения и неупорядоченности системы референций в живой речи. В средние века латинское Слово и народное слово были разделены. И соответственно разделялись аристотелевская логика и логика бытовой жизни, идеальная и бытовая нормы поведения. Понятия добра и истины лежали вне реальной жизни и были поэтому незыблемы.

Ренессанс реабилитировал слово на народном языке. Слово с большой буквы, единственное Слово, слово, наделенное высшим авторитетом и прозрачной референцией, заменено было обычным народным словом. Оно демократизировалось, но утратило авторитетность и надежность, потеряло доверие. Слово сделалось лукавым. Слушающий боялся обмана и подозревал его. Бытовая речь несла бытовую логику, которая из низких сфер жизни подымается до ранга мудрости века. Сомнительность клятв, введение адресата в заблуждение, скрывание прагматики своей речи, усложнение отношений между речью и реальностью порождает совершенно другое отношение к слову. Дж. Серл определил акт референции «как отношение между намерением говорящего и узнаванием этого намерения адресатом»<sup>28</sup>. Но бытовая речь может не только раскрывать, но и скрывать эти намерения. В пошатнувшемся мире масса, теряющая веру в слово, поставленная в условия, когда оно заведомо оказывается ложью, начинает связывать слово не с Богом, а с Дьяволом.

Параллельно идет совершенствование иллюзионистской живописи, сменившей икону. Просвечивание абсолюта сквозь зримые формы уступает место псевдореальности, на самом деле насквозь условной. Как в кинематографе XX века, жизнеподобие

усиливало иллюзорность. Даже бытовые предметы, становясь художественными изделиями и втягиваясь в сферу искусства, теряли грубую достоверность вещи и лукавую двусмысленность семиотического существования. На это народное сознание отвечало, с одной стороны, культом косноязычия, а, с другой, — стремлением вернуться к «простому» и авторитетному библейскому слову. Эта жажда авторитетного слова проходит и через ереси, и через реформационные учения. Одновременно и гуманисты проявляют тягу к возвращению к классическим формам латыни — мертвого языка, писание на котором как бы снимало болезненное недоверие к слову. Авторитет апостолов или Цицерона — конечный результат был один.

Одновременно в охваченном паникой сознании людей, утративших веру в незбылемые основы вчерашнего дня, желание укротить и «догматизировать» слово обращивалось широким распространением демагогии. Запрет сомневаться в слове приводил к тому, что, например, на процессах ведьм обвинение уже было и приговором. Сомневаться в сказанном слове — означало перейти на сторону Дьявола. После того, как был сделан донос и сформулировано обвинение, следствие имело лишь одну цель — добиться, чтобы сам подсудимый своим словом подтвердил слово обвинителей. Сплетня или слух освобождались от вопроса: кто, зачем, с какой целью их произнес? Они были вне сомнений. К этому присоединяется новый авторитет — печатное слово. Интересно наблюдать, как в эпоху преследования ведьм печать не рассеивает слухи, а сливается с ними. Это можно сопоставить с тем, как в XX веке массовая культура коммерческого кино и телевидения не рассеивает, а культивирует мифы массового сознания.

Каждый резкий перелом в человеческой истории выпускает на волю новые силы. Парадокс состоит в том, что движение вперед может стимулировать регенерацию весьма архаических культурных моделей и моделей сознания, порождать и научные блага, и эпидемии массового страха. Осознание этого и изучение действующих при этом социокультурных, психологических и семиотических механизмов становится не только научной задачей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кун Т. Структура научных революций. — М.: Прогресс, 1977. — С. 151.

<sup>2</sup> Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 т. — М.: Искусство, 1960. — Т. VIII. С. 205.

<sup>3</sup> Бэкон Ф. Новая Атлантида. Опыты и наставления нравственные и политические. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — С. 33.

<sup>4</sup> Там же. — С. 36.

<sup>5</sup> Delymeau J. La civilisation de la Renaissance. — Paris: Éd. Arthaud. 1984. — P. 176.

<sup>6</sup> Шекспир. Указ. соч. — С. 131 и 141.

<sup>7</sup> См.: *Жирмунский В. М.* История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте, изд. подготовил В. М. Жирмунский. — М.: Наука, 1978; *Аникст А. Гете и Фауст.* — М.: Книга, 1983.

<sup>8</sup> *Макиавелли Н.* Сочинения. — М.-Л.: Academia, 1934. — Т. I. — С. 233 и 324.

<sup>9</sup> *Шекспир.* Указ. соч. — С. 131.

<sup>10</sup> Повесть о Дракуле. — М.-Л.: Наука, 1964. — С. 188.

<sup>11</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Об «Оде, выбранной из Иова» «Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. — 1983. — Т. 42. — № 3; *Kovács Z.* Die Hexen in Russland // Acta Ethnographica Academiae Hungaricae. — 1973. — Bd. 22. — S. 53—86.

<sup>12</sup> *Бэкон.* Указ. соч. — С. 42.

<sup>13</sup> Цит. по: *Сперанский Н.* Ведьмы и ведовство. — М., 1906. — С. 98.

<sup>14</sup> См.: *Delumeau J.* La Peur en Occident XIV<sup>e</sup>—XVIII<sup>e</sup> siècles: Une cité assiégée. — Paris, 1978; 2<sup>e</sup> éd. 1980; *Roskoff G.* Geschichte des Teufels. — Leipzig, 1869. — I—II; *Janssen Joh.* Geschichte des deutschen Volkes. — Freiburg, 1883—1894. — VII (1, 27) — VIII. *Osborn M.* Die Teuffelliteratur des XVI<sup>e</sup> Jahrhundert. // Acta Germanica. — Berlin, 1893. — Bd. 3, H. 3.

<sup>15</sup> *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961. — С. 109. Ср. горестное недоумение ученого-позитивиста XIX в. по поводу «Демономании»: «Абсурд, фанатизм, смешно, отвратительно — вот что надо бы писать на полях каждой страницы этой прискорбной книги» (*Bandrillart H. J.* Bodin et son temps. — Paris, 1853. — P. 189).

<sup>16</sup> См.: *Todorov Tsv.* La conquête de l'Amérique: La question de l'autre. Éd. du Seuil, 1982 (рассматривается вопрос столкновения культур). Обширную литературу вопроса см.: *Chaunu P.* Conquête et Exploitation de nouveaux mondes, XVI<sup>e</sup> s. — Paris, 1969.

<sup>17</sup> *Delumeau J.* La Peur en Occident, 1978. — P. 49, 51. Связь между внутрисемейными расприями и обвинением в ведовстве подчеркивают этнологи, изучающие проблемы ведьм в Африке. Они же отмечают, что резкое вторжение западной цивилизации в традиционные африканские общества привело к обострению проблемы и всплескам «демономании». См.: *Macfarlane A.* Wittchraft in Tudor and Stuart England: A regional a. comparative study. — New York, 1970. — P. 167 et etc.

<sup>18</sup> См.: *Naudé G.* Apologie pour tous les grand personnages qui ont été fausement soupçonnés de magie, 1625.

<sup>19</sup> *Trevor-Roper H. R.* Religion, the Reformation and Social change, and other essays. — London, Melbourn etc., 1967. — P. 150—152.

<sup>20</sup> *Брюсов В.* Оклеветанный ученый // Агриппа Неттесгеймский. — М.: Мысларет, 1913. — С. 13; *Nauert Ch.* Agrippa and the crisis of Renaissance. — Urbana, 1965.

<sup>21</sup> *Marci Minutii Felicis.* Octavius seu Idolorum Vanitate. — Lipsiae, 1689. — P. 35—36.

<sup>22</sup> *Macfarlane A.* Op. cit. — P. 98—100.

<sup>23</sup> *Delumeau J.* La civilisation de la Renaissance. — P. 426—427.

<sup>24</sup> *Roskoff. S.* 339—341; ср. также: *Soltan's* Geschichte der Hexenprozesse / Neu bearbeitet von Dr. H. Hepp. — Stuttgart, 1880. — Bd. I. — S. 298; *Janssen*, VIII, 528.

<sup>25</sup> В этой связи историков начинает интересовать психология и структура такого понятия, как «толпа». См.: *Рюде Д.* Народные низы в истории, 1730—1848. М.: Прогресс, 1984; очень интересную работу М. Вовеля «К истории общественного сознания эпохи Великой французской революции» // Французский ежегодник. — 1983. — М.: Наука, 1985.

<sup>26</sup> *Вовель М.* — С. 137. Это мифологическое возвращение к «кинжалу» как политическому символу оказало обратное влияние на практику заговорщиков. Ср. убийство К. Зандом А. Коцебу и Лувелем герцога Верийского или проект цареубийства, выдвинутый М. Луниным в 1816 г. Между тем, появившийся еще в 1544 г. на поле боя пистолет «быстро завоевал успех и со второй половины XVI века сделался преимущественным орудием политических

убийств» (*Delumeau J. La civilisation de la Renaissance. — P. 187*). «Возвращение» к кинжалу понижало эффективность, но подчеркивало символическую функцию акта.

<sup>27</sup> Там же. — С. 137.

<sup>28</sup> *Арутюнова Н. Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1982. — Вып. XIII: Логика и лингвистика (проблемы референции). — С. 14; ср.: John R. Searle. Reference as a speech act // Searle J. R. Speech An Essay in the Philosophy of Language. — London: Cambridge Univ. Press, 1969. — Chap. 4. русский перевод см. в указанном выше издании.*

## К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ИСТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ К. АКСАКОВА

А. Л. Осповат

В отечественной историографии до сих пор доминирует оценочный, восходящий еще к С. М. Соловьеву<sup>1</sup> подход к историческим трудам К. Аксакова: «защита отживших взглядов», «скольжение по поверхности тех же <славянофильских. — А. О.> идей», «прямолинейность выводов»<sup>2</sup> — таковы резюмирующие суждения большинства современных авторов. Другая исследовательская традиция, у истоков которой стояли Н. И. Костомаров и К. Н. Бестужев-Рюмин<sup>3</sup>, стремившиеся выявить продуктивный характер исторической концепции Аксакова, не получила должного развития, хотя и представлена рядом основательных работ<sup>4</sup>; возможно, дело объясняется недостаточным вниманием к специфическим чертам его мышления, определявшим пафос и направление трудов по русской истории.

«У славянофилов, — констатировал С. С. Аверинцев, — осталось неясным соотношение между православием и националистическим мессианизмом: если видеть в православии некий общечеловеческий принцип <...>, то «народность» может иметь значение только в своем отношении к этому принципу, если же переносить акцент на «народность», то православие — лишь <...> случайный атрибут «народности»»<sup>5</sup>. Строго говоря, здесь нет «неясности», а есть две позиции. Большинство славянофилов усматривали призвание России в том, что, удерживая незыблемыми устои православия (= истинного христианства во всей его полноте), она обеспечивает тем самым грядущее религиозное обновление остального человечества, пока еще соблазняющегося «ложно понятным» христианством (католицизмом, протестантизмом). В исторической перспективе, как ее мыслил Хомяков, национальная исключительность России должна будет ликвидироваться; «мы же должны знать, — предупреждал он своих единомышленников, — что никто из нас не доживет до жатвы и что наш духовный и монашеский труд пашни, посева и полотья есть дело не только русское, но и всемирное»<sup>6</sup>.

Иных воззрений придерживался К. Аксаков. Он склонен был видеть в России единственного и монопольного носителя православия в прошлом, настоящем и будущем: «... по заслугам дался и истинный, дался и ложный путь Веры — первый Руси, второй — Западу»<sup>7</sup>. Трактую богоизбранность России как национальную (и даже этническую) прерогативу, он обнаруживал сакральные черты в самом быте и нравах русичей-россиян — «народа христианского не только по исповеданию, но по жизни своей» (с. 27)<sup>8</sup>. Отсюда легко было прийти к выводу: «Русская история имеет значение всемирной исповеди. Она может читаться как жития Святых» (с. 592)<sup>9</sup>.

Именно эта установка руководила его штудиями в области отечественной истории. Аксаков не оставил законченного обобщающего труда; при его жизни вышло лишь несколько статей, посвященных отдельным эпохам или проблемам, и позднейшие публикации также не заполняли многочисленных лакун. Тем не менее его основные теоретические постулаты были хорошо известны современникам, которые, однако, воспринимали их как анахронизм на фоне концепции Соловьева, положенной в основу многотомной «Истории России с древнейших времен» (1851—1879). Но сейчас нам очевидна некорректность этого сопоставления: Соловьев писал первую *научную* историю России<sup>10</sup>, а Аксаков занимался историей «Святой Руси». Первому было важно утвердить «власть» исследователя «над предметом познаваемым»<sup>11</sup>, второй же констатировал, что «наша Русь» — «все еще загадка», ибо «познание не уравнилось еще с предметом познания»<sup>12</sup>.

Соответственно, притязания Соловьева казались Аксакову беспочвенными. В наброске рецензии на I том «Истории России» он писал: «Наше время есть время исследований, изысканий, приготовительной обработки. <...> В настоящее время, при состоянии исторической науки, история России невозможна» (с. 44—45). В рецензии на VI том, развивая свои соображения, он постулировал наличие двух уровней исторического описания. Низший представлен «историческими исследованиями», преследующими локальные цели и не выходящими из сферы эмпирических фактов; такое исследование «ищет, доказывает, роется в событиях» (с. 130), оно полезно — но лишь в качестве строительного материала для будущих трудов принципиально иного плана. Образец «исторического исследования» — труд Соловьева (с. 131). Высший же уровень, которого практика еще не достигла (и не могла достигнуть), — «история». Уважая последовательность фактов, «как они были на самом деле», она «должна осветить мыслию этот ход событий, мыслию в них же таящеюся <...> История есть непосредственное представление событий <...> но представление, освященное в то же время мыслию, движущею эти события, очищенное от всего мгновенного и случайного (ибо



среди этого действуют исторические идеи), затемняющего их смысл. Следовательно, элемент художественный необходим в истории» (с. 129). «История», таким образом, призвана иметь дело исключительно с константными чертами национального бытия, взятыми в отрыве от «всего мгновенного и случайного», что приносит с собой каждая эпоха. Вневременной характер исторического процесса (в особенности, истории «святой Руси») Аксаков декларировал в своем ответе Соловьеву, который, разбирая возражения славянофилов, назвал их адептами «анти-исторического направления» (см. прим. 1). Ученый, утверждал Аксаков, ошибочно «думает, что преемство всех исторических явлений есть непременно восхождение от лучшего к лучшему...» Это — «поклонение не истории, а времени. Здесь нет вопроса об истине в ней самой, веря в которую вы не справляетесь: ее ли время теперь или нет? здесь вопрос только о времени, и уж тот непременно прав, чье время. <...> Нет, истина не временщик, и от времени не зависит. <...> Должно или отказаться от господства времени и прибегнуть к истине самой по себе, на основании которой объясняется самое время, или обоготворить время и отказаться тогда от истины самой по себе, независимой. Историческое (как оно называет себя) направление избрало второй путь» (с. 169—170).

Оппозиция «истина» — «время» отражала гиперкритицизм Аксакова по отношению к науке истории и ее тогдашним методологическим основам (принципу историзма, теории исторического прогресса и т. д.)<sup>13</sup>. Сам же он, не пренебрегая «историческими исследованиями» (в его терминологии)<sup>14</sup>, главные усилия направил на создание опытов «истории», которые смогли бы адекватно, на его взгляд, истолковать судьбу народа, управляемую «независимой истиной». Уже в раннем черновом наброске «Об основных началах русской истории» (1849?) содержится тезис о двух путях, которые открываются перед каждым народом при начале его истории. Первый — путь «внутренней правды», предусматривающий жизнь мирной общиной; второй путь — «не внутренней, а внешней правды, не совести, а принудительного закона» (с. 12). Так возникают Земля (община) и Государство — не только два типа социальной организации, но и два миропорядка, один из которых ориентирован на реализацию нравственного потенциала данного коллектива (славянские племена, обитавшие на территории Руси), а второй руководствуется необходимостью выжить любой ценой (западный мир). Поскольку общине, соседствующей с быстро складывающимися агрессивными государствами, грозила утрата самостоятельности, она, не желая поступиться своими принципами, хотя и могла «из себя» образовать институт княжеской власти (с. 13), предпочла добровольно призвать варягов<sup>15</sup>. Между Государством (в лице варяжских князей) и Землей царила «взаимная доверенность» (с. 18): передав

чужакам все административные и оборонительные функции, общинники продолжали следовать в своем быту принципу «внутренней правды», не привнося в него никакого внешнего «устройства», «наряда».

Начало русской истории Аксаков связывает и с тем моментом, когда славянские племена сделали выбор в пользу общинного миропорядка, и с моментом призвания варягов, которое закрепило этот основополагающий акт (с. 16—17). (В отличие, например, от Хомякова и Самарина, полагавших, что община как таковая конституировалась вследствие христианизации Руси<sup>16</sup>, Аксаков склонялся к мысли о том, что православие лишь «осветило» и «просветило» этот социальный институт<sup>17</sup>, существовавший едва ли не с середины первого тысячелетия — с. 561). «... Как скоро община призвала Государство, не уничтожая себя и не переходя в Государство, — так в основу русской исторической жизни должны были лечь два начала. <...> И сквозь все проходит Земля и Государство, всюду являются как действующие силы (долго дружественно) в русской истории» (с. 60)<sup>18</sup>.

Рассматривая дальнейший ход событий под таким углом зрения, Аксаков придерживался той периодизации русской истории, которую, на его взгляд, последняя сама подсказывает. Он насчитывает четыре периода (Киевский, Владимирский, Московский, Петербургский), соответствующих сменяющимся русским столицам. Русская же столица обладает существенной особенностью: она «есть город, в котором, более, чем в другом, <...> выражается мысль эпохи; в столицах сознает себя исторически народ»; здесь «нет никакого исчерпывающего, деспотического значения» (с. 49). Характеризуя Киевский период, Аксаков констатирует, что «в земском отношении» имело место «единство веры православной» и «единство народного быта и языка», а «в отношении государственном» — «кровное единство» князей всех общин (с. 50). В это время соблюдалось «свободное соглашение»: княжеская власть обладала правом суда и дани, не вмешиваясь в земельные отношения, входившие в компетенцию общинников («хоровое чувство земли»). Однако бесконечные междоусобицы навязали Киеву статус резиденции великого князя, не отвечавший провиденциальному характеру русской столицы.

Владимирский период освещен Аксаковым весьма скупо. Главным ему здесь кажется то обстоятельство, что «родственная связь слабеет, и борьба идет за могущественное княжество. Государственный элемент <...> усиливается» (с. 50).

Важнейший период в истории России, по мнению Аксакова, — Московский. Он «представляет одно Государство вся Русь и одну Общину вся Русь, еще хранящие память о том взаимном доверии, которое было положено в основу их союза еще при Рюрике» (с. 52—53). Как только «Государство состроилось в

одно цельное здание», приняв «новое наименование — Царство», оно «немедленно обратилось к Земле, единой, цельной, и призвало ее на совет» (с. 290). Аксаков особо подчеркивает тот факт, что первый венчаный русский царь (Иван Грозный) начал свою деятельность именно с созыва «выборных от всей Земли русской» — первого Земского собора (с. 291). Поскольку, по мнению автора, никаких конкретных внутри- и внешнеполитических решений на нем не принималось (иначе Земля оказалась бы втянутой в чуждое ей Государево дело), то именно здесь была продемонстрирована неизбежность основного принципа «гражданского устройства России: <...> Государству — неограниченное право действия и закона, Земле — полное право мнения и слова» (с. 283)<sup>19</sup>.

В Московском периоде Аксаков выделяет два эпизода, каждый из которых не имел прецедентов во всей допетровской истории. Оспаривая апологетическую оценку Ивана Грозного, данную в VI томе «Истории России», он дал очень выразительную характеристику второй половины его царствования. По мысли Аксакова, начиная с 1565 г. Иван Грозный предпринял решительную попытку изменить традиционное соотношение Государства и Земли в пользу первого. Опричнина — «им начертанный идеал Государства, возведенного до крайних размеров», это — «государство вполне от Земли отделенное, не имевшее никакой связи с народом, никаких убеждений, кроме воли государя, никакими нравственными требованиями не стесняемое и потому необузданное» (с. 154). Сам же Иван, вознамерившийся «вполне подчинить» Государство самому себе (с. 153), т. е. в известном смысле отождествить его с собою, был «природа художественная, художественная в жизни. <...> Он художественно понимал добро, красоту его, понимал красоту раскаяния, красоту доблести, и наконец самые ужасы влекли его к себе своею страшною картинностью. Одно чувство художественности, не утвержденное на строгом, на суровом нравственном чувстве, есть одна из величайших опасностей душе человека» (с. 162). Незадолго до появления VI тома Соловьева вышла статья его единомышленника К. Д. Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России» (1847), где проводилась параллель между Иваном Грозным и Петром I, «благороднейшими представителями государственного начала»<sup>20</sup>; сравнение этих исторических деятелей находим и в рецензии Аксакова, который впервые обратил внимание на то, что оба монарха сходным образом выражали свою гордыню «игрой в царя»<sup>21</sup>: «Перед всею великолепною обстановкою в лице великого князя Симеона <Бекбулатовича> и кесаря <Ф. Ю.> Ромодановского, перед этим бессильным изображением власти — являлась сама власть, лишенная всякого величия, всякого гордого одеяния, власть, облекшаяся в образ подчиненности, но тем сильнее чувствующая всю свою силу и безграничность. Это ощущение

ние безграничной власти, во всей своей чистоте, конечно испытывалось и Иваном Московским и Петром Шкипером» (с. 166).

Впрочем, недолгий раздел страны на опричнину и земщину воспринимался Аксаковым именно как эксцесс<sup>22</sup>; в этом убеждали его события Смутного времени<sup>23</sup>, когда Земля впервые приняла на себя чуждые ей функции — в целях защиты национальной независимости. В начале XVII в. Земля сама восстановила разрушенный государственный аппарат, сама отразила польско-шведскую агрессию и «вновь призвала Государство и вновь поставила себе царя, избранного всею Землею. После этого великого подвига освобождения, после яркого свидетельства доверенности Земли русской к Государству <...> русская Земля и Государство стали еще в теснейшие отношения» (с. 150)<sup>24</sup>.

«Святая Русь», расцвет которой, по логике аксаковских воззрений, приходился на конец Московского периода (от избрания Михаила Романова до воцарения Петра I), закончила свое существование к началу XVIII в. В своих «Записках» Соловьев ядовито заметил, что Аксаков «о новой русской истории с XVIII века не имел никакого понятия»<sup>25</sup>. Здесь верно, пожалуй, то, что политической историей XVIII в. Аксаков специально не интересовался; его внимание занимал Петр I как личность, символизирующая собой Петербургский период. Именно по его инициативе и под его руководством «Государство совершает переворот, разрывает союз с Землей и подчиняет ее себе, начиная новый порядок вещей» (с. 53); в итоге «русская Земля стала как бы завоеванной, а Государство — завоевательным»<sup>26</sup>. Аксаков не отрицал необходимость деловых контактов с Западом (и Востоком), начавшихся еще при Борисе Годунове (с. 258), но Петр, по его мнению, «стал принимать все от иностранцев, не только полезное и общечеловеческое, но частное и национальное, самую жизнь иностранную со всеми случайными ее подробностями <...> Переломлен был весь строй русской жизни, переменена была самая система. <...> К этому присоединялось еще другое обстоятельство: именно насилие, неотъемлемая принадлежность действий Петра» (с. 46). Гораздо в большей степени, чем Иван Грозный (а еще ранее — татары), Петр ополчился на сам общинный миропорядок: «Из могучей земли, могучей более всего верою и внутреннею жизнью, <...> Петр захотел образовать могущество и славу земную <...> захотел втолкнуть Русь на путь Запада...» (с. 30—31). Поэтому петровские преобразования есть первый «переворот, революция» в русской истории (с. 47). Необратимый характер этих перемен доказывается тем, что, хотя в 1812 г. — как и два века назад — «Москва и Земля спасают себя и Государство» (с. 54), идея «свободного соглашения» не только не актуализировалась, но, напротив, еще более дискредитировалась «возмутительной» формой, которую приняло крепостное право при Николае I (с. 398). (Вообще же крепост-

ное право, как полагал Аксаков, оформилось не в эпоху Бориса Годунова, но в петровскую).

Аксаков, конечно, убеждает себя, что и в середине XIX в. Государству с его «иностранной столицей» Петербургом противостоит Земля «с своей русской столицей Москвой» (с. 54), но все ощутимее становится опасность утраты исконной народной святости. Продолжающееся «иго Государства над Землею» может привести к тому, что Россия «перестанет быть Россиею», поскольку у Земли не останется иного выхода, как «искать свободы внешней, политической»<sup>27</sup>. «Раб, — утверждает Аксаков, — видит только одну разницу между собой и правительством: он угнетен, а правительство угнетает <...>, из цепей рабства куются беспощадные ножи бунта»<sup>28</sup>. Его страшит возможность «попытки народа быть самому государем», что означало бы отказ от «нравственного, свободного пути, пути внутренней правды» (с. 61)<sup>29</sup>. В этой катастрофической ситуации Аксаков, тщетно ратовавший за восстановление прежнего союза Земли и Государства (см. прим. 19), мог лишь изредка предаваться иллюзорной надежде на то, что «торжество и возникновение истинной Руси и Москвы, кажется, приближается» (с. 54).

Аксаковская модель истории «Святой Руси», которую можно интерпретировать как запоздалый рефлекс космологической традиции («мифо-историческая» схема, связывающая «актуальную картину мира» с «историческими преданиями, которые рассматриваются как прецедент, служащий образцом для воспроизведения уже в силу только того, что данный прецедент имел место в «первоначальные времена»»<sup>30</sup>) и своеобразную реакцию на первые сциентистские манифесты в отечественной гуманитарии, не принималась в расчет и даже не обсуждалась подавляющим большинством специалистов и читателей. Можно, однако, предположить, что рецензия на VI том «Истории России» (опубликованная в IV томе «Русской беседы» за 1856 г.), где были сформулированы понятия «историческое исследование» и «история» (которая превосходит первое цельностью мысли, обзора и в которой «элемент художественный необходим»), была известна Льву Толстому, чьи интенсивные контакты с семьей Аксаковых относятся как раз к 1856—1857 гг.<sup>31</sup> 5 апреля 1870 г., читая «Историю России» Соловьева (!), Толстой записал: «Но как же так ряд безобразий произвели великое, единое государство? Уж это одно доказывает, что не правительство производило историю». Продолжая размышлять над прочитанным, Толстой сделал вывод о приоритете «истории-искусства» над «историей-наукой». «История-искусство» «не имеет той связанности и невыполнимой цели, которую имеет история-наука. История-искусство, как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI.»<sup>32</sup>. Нам представляется, что толстовская

антитеза непосредственно восходит к аксаковской (ср. также замечание Толстого о том, что для написания истории «нужно знание всех подробностей жизни, нужно искусство — дар художественности, нужна любовь...»<sup>33</sup>).

Приведенную запись Толстого Б. М. Эйхенбаум соотнес с исторической концепцией «Войны и мира», зародившейся, по его мнению, в кружке связанных со славянофилами «архаистов» 60-х гг. и «антиисторичной» по своей сути<sup>34</sup> (ср. опять инвективу «антиисторическому направлению» в статье Соловьева). Указанная параллель лишней раз подтверждает это положение и заставляет задуматься о судьбе «истории», включающей «элемент художественный» («истории-искусстве»), в последующем развитии культуры. Не имея здесь возможности хоть скольконибудь коснуться данной проблемы, отметим только резко возросшее в XX в. влияние историософских и собственно исторических работ, принадлежащих «художественной» — в широком смысле — традиции.

#### ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Соловьев С. М. Шлецер и антиисторическое направление // Рус. вестник. — 1857. — Т. VIII, кн. 2. — С. 431—480

<sup>2</sup> См.: Цамугали А. Н. Борьба течений в русской историографии во второй половине XIX века. — Л., 1977. — С. 109; Литературные взгляды и творчество славянофилов. 1830—1850-е годы. — М., 1978. — С. 110 (автор раздела — Е. В. Старикова); Носов С. Н. Первые исторические сочинения Константина Аксакова. — Исторические записки. — М., 1981. — Т. 106. — С. 281.

<sup>3</sup> Костомаров Н. И. О значении критических трудов Константина Аксакова по русской истории // Рус. слово — 1861. — № 2. — С. 1—28 (отд. пагинация); Бестужев-Рюмин К. Н. Славянофильское учение и его судьбы <...>. — Отеч. записки. — 1862. — Т. СХLII. — Отд. 3. — С. 22—23.

<sup>4</sup> См., напр.: Анненкова Е. И. 1) Проблема взаимосвязи истории и народного творчества в фольклористической концепции К. С. Аксакова // XXVI Герценовские чтения. — Л., 1973. — С. 30—34; 2) Проблема народности в русской критике и публицистике середины XIX века. — Л., 1974. — С. 10 и след. Объективное изложение исторических взглядов Аксакова см.: Christoff P. K. K. S. Aksakov. A Study in Ideas. — Princeton, 1982. — P. 293—328.

<sup>5</sup> Аверинцев С. С. Православие // Философская энциклопедия. — М., 1967. — Т. 4. — С. 335.

<sup>6</sup> Хомяков А. С. Полн. собр. соч. — М., 1900. — Т. 8. — С. 252.

<sup>7</sup> Аксаков К. С. Полн. собр. соч. — 2-е изд. — М., 1889. — Т. 1. — С. 17—18. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

<sup>8</sup> Ближайший аналог такому утверждению находим у Тютчева, чей имперский пафос был абсолютно чужд Аксакову: «...русский народ — христианин не только в силу своих православных убеждений, но еще благодаря чему-то более задушевному, чем убеждения» (Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. — Спб., 1913. — С. 295). Но если Аксаков исходил из того, что русская община (но отнюдь не Российское государство) есть земной образ Царства, которое «не от мира сего» (см. ниже), то в представлении Тютчева Россия являла собой теснейший союз христианского народа и великого православного Кесаря («Россия — прежде всего христианская империя» // Там же. — С. 295).

<sup>9</sup> «Его православие, — сетовал Хомяков, — <...> имеет характер слишком местный, подчиненный народности...» (Хомяков А. С. Полн. собр. соч. — Т. 8. — С. 261).

<sup>10</sup> Ср.: Пресняков А. Е. С. М. Соловьев и его влияние на развитие русской историографии // Вопросы историографии и источниковедения истории СССР. — М.-Л., 1963. — С. 79 и след.

<sup>11</sup> Соловьев С. М. Шлецер и антиисторическое направление. — С. 472.

<sup>12</sup> Цит. по: Анненкова Е. И. Проблема народности в русской критике и публицистике середины XIX века. — С. 20.

<sup>13</sup> С гегелевским тезисом «настоящее представляет собой наивысшее» (Гегель Г.-В.-Ф. Соч. в 14 т. — М., 1939. — Т. 11. — С. 534) юноша Аксаков познакомился еще в кружке Станкевича; в 40-х же гг. он решительно вытравлял из своего сознания остатки этого идейного наследия.

<sup>14</sup> См., напр.: «Родовое или общественное явление было изгой?» (Моск. ведомости. — 1850. — № 97).

<sup>15</sup> Здесь есть и полемика с Н. М. Карамзиным, согласно которому в этот момент русская община пребывала в состоянии «младенчества» (Карамзин Н. М. История Государства Российского. — СПб., 1842. — Кн. 1, т. 1, стлб. 67), т. е. не могла принимать столь ответственные решения.

<sup>16</sup> См., напр.: Самарин Ю. Ф. Соч. — М., 1877. — Т. 1. — С. 64. О славянофильском понимании общинности как проекции церковной соборности см.: Christoff P. K. An Introduction to Nineteenth-Century Russian Slavophilism <...> The Hague—Paris, 1961, v. I, p. 15—78.

<sup>17</sup> См.: Русский архив. — 1900. — № 11. — С. 373.

<sup>18</sup> Соловьев же, разумеется, признавал в качестве «действующей силы» только государственность (см.: Соловьев С. М. История России с древнейших времен. — М., 1959. — Кн. 1 (т. 1—2). — С. 130; Там же. — М., 1960. — Кн. 2 (т. 3—4). — С. 654 и др.).

<sup>19</sup> К этим формулам сводились требования Аксакова в его «Записке о внутреннем состоянии России», представленной в 1855 г. Александру II: «Правительству — неограниченная свобода правления <...>, народу — право мнения и, следовательно, слова», что подразумевало созыв Земского собора (цит. по сб.: Ранние славянофилы. — М., 1910. — С. 96, 99).

<sup>20</sup> Кавелин К. Д. Соч., — СПб., 1897. — Т. 1. — С. 7.

<sup>21</sup> См.: Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. — М., 1982. — С. 211—212.

<sup>22</sup> И не случайно, «царь, дошедший до страшной свирепости и захотевший жить *отричь*, не мог оставаться в Москве; ему нужна была своя новая резиденция, где бы ничто не стесняло его деспотической воли» (с. 154).

<sup>23</sup> Представляет интерес и аксаковская характеристика правления Годунова: «Время Бориса — это был первый, так сказать, досуг России...» (с. 258). Уверенный в невиновности Бориса, Аксаков считал его жертвой «исторической напраслины», которая объяснима лишь «современными, преходящими» обстоятельствами. В соответствии со своей концепцией истории, «очищенной от всего мгновенного и случайного» (см. выше), он заключил пассаж о Борисе следующей фразой: «Исторический путь исполнен крайностей и односторонностей; только в общем созерцании <...> является этот путь во всей своей истине, свободный от своей *временности*» (с. 260).

<sup>24</sup> Из всего сказанного явствует, что позиция Аксакова отнюдь не являлась «анархической» (см.: Галактионов А. А., Никандров П. Ф. Историческая концепция К. С. Аксакова // Вестн. Ленингр. ун-та. — 1967. — № 8. Сер. истории и философии).

<sup>25</sup> Соловьев С. М. Мои записки для детей моих <...> — Пг., 1915. — С. 106.

<sup>26</sup> Ранние славянофилы. — С. 86.

<sup>27</sup> Там же. — С. 86, 88.

<sup>28</sup> Там же. — С. 87. Ср. в его стихотворении «Свободное слово»: «Где рабство — там бунт и беда; Защита от бунта — свобода».

<sup>29</sup> «Самое крайнее выражение такой попытки, <...> огосударствление народа находим в Америке, в Соединенных штатах; там это гибельное огосу-

дарствление народа может иметь место, потому что там нет ни природной связи однородности, ни воспоминаний местных, ни предания, ни единства веры» (с. 61—62).

<sup>30</sup> *Топоров В. Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973. — Т. VI. — С. 122. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 308).

<sup>31</sup> См.: *Попов В.* Из встреч 50-х годов (Л. Н. Толстой и С. Т. Аксаков) // Прометей. — М., 1980. — Т. 12. — С. 50—61.

<sup>32</sup> *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 т. — М., 1952. — Т. 48. — С. 124—126.

<sup>33</sup> Там же. — с. 125.

<sup>34</sup> См.: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. — М.-Л., 1931. — Кн. 2: 60-е годы. — С. 317—385; ср.: *Его же.* Черты летописного стиля в литературе XIX века // *Эйхенбаум Б.* О прозе. — Л., 1969. — С. 375—379. Из новейших работ на эту тему см.: *Лурье Я. С.* «Дифференциал истории» в «Войне и мире» // Русская литература — 1978. — № 3. — С. 43—60.



## О ВООБРАЖАЕМОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМА

М. Б. Ямпольский

Экран предлагает зрителю всегда лишь фрагмент того пространства, в котором протекает действие фильма. Характерная для кинематографа иллюзия реальности основывается на психологической способности зрителя реконструировать на основании предложенных ему пространственных фрагментов некоторое относительно непротиворечивое воображаемое действие. Одной из главных функций классического кинематографического монтажа является производство особых «индексов», позволяющих в воображении интегрировать дискретные фрагменты монтажных кадров в континуум.

Психологический механизм реконструкции целостного пространства из фрагментов имеет в своей основе **квазизеркальную структуру**. Одним из основных свойств зеркала в репрезентации пространства является его способность включать в поле зрения ту область пространства, которая находится «за спиной» наблюдателя, иными словами обеспечивать целостный обзор «места действия». На этой зеркальной обратимости построен основной монтажный код повествовательного кинематографа, позволяющий прочитывать элементарную цепочку из двух кадров (крупного плана персонажа и общего плана) как реверсию точек зрения камеры на  $180^{\circ}$ <sup>1</sup>.

На основе этой реверсивной фигуры строится весь код внутриэпизодного монтажа в традиционном повествовательном кинематографе. Семантика фильма исключительно тесно связана с фильмическим пространством и в значительной степени является производным того воображаемого пространственного конструкта, который создает зритель. Между тем характер воображаемого пространства фильма, к которому постоянно апеллируют киноведы, до сих пор не исследован. Будучи сложным психологическим конструктом, изображаемое пространство действия не поддается эффективному изучению инструментальными методами киноведения. Психология восприятия также не дает инструментальной базы для изучения воображаемых пространственных

«химер». Некоторые подходы к их описанию наметились в последнее время лишь в русле структурного психоанализа<sup>2</sup>, однако психоаналитические исследования лишь косвенно касаются монтажных пространственных структур, уделяя основное внимание проблеме конструирования субъекта фильмического высказывания. По сути дела представления о воображаемом пространстве фильма все еще (как и на заре кинематографа) сводятся к аналогиям с пространством сновидения, имеющим неопределенный характер и, как показал З. Фрейд, подверженным процессам смещения и конденсации. Однако, к сожалению, такого рода аналогии имеют по преимуществу умозрительно-интуитивный характер.

В данной работе будут рассмотрены некоторые элементы аксиоматики воображаемого пространства одной монтажной фигуры, классической «восьмерки», осуществляющей реверсию точек зрения на 180°. Выбор этой монтажной фигуры определяется несколькими причинами. Во-первых, как уже отмечалось, она является базовой для построения монтажного кода классического повествовательного фильма. Реверсия точек зрения дает иллюзию воссоздания абсолютной пространственной целостности, позволяя зрителю увидеть как бы «всё» пространство действия. Реверсия элиминирует из диегезиса механизм производства фильма — технику, съемочную группу и т. д., так как для них не остается места в реверсивном пространстве. Отсюда существенное значение «восьмерки» в создании иллюзии реальности кинематографического мира. Кроме того, эта монтажная модель чрезвычайно, до элементарности проста (что и предопределяет ее фундаментальное положение в монтажном коде). Простота реверсивной модели — необходимое условие для эффективного анализа столь мало изученной проблемы.

Разумеется, такое лабораторное ограничение поля исследования предполагает обязательную осторожность в переносе полученных результатов на более сложные монтажные фигуры.

## 1.

Парадоксы монтажного диегезиса в конечном счете вытекают из некоторых особенностей восприятия пространства изолированного кадра, к рассмотрению которого мы обратимся.

Зритель находится в темном зале перед экраном, на котором располагается изображение, построенное по законам оптической линейной перспективы. Условная точка зрения такого перспективного изображения обычно помещается в предэкранном пространстве зала и с оговорками совмещается с точкой зрения зрителя. На этом совмещении основывается фундаментальная идентификация взгляда зрителя со взглядом камеры. Между тем совпадение точки зрения зрителя и точки зрения камеры является условным. Точка зрения оптической перспективы в режиме

проекция находится в месте расположения объектива кинопроектора (см. сх. 1). В раннем кино установка на совпадение местоположения зрителя и проектора была более очевидной. Проектор располагался в центральном проходе между рядами прямо в зале (такая геометрия сохранилась лишь в любительских, семейных киносеансах). Постепенно проектор был вытеснен назад в кинорубку и помещен над зрителями.



схема 1

Это вытеснение проектора из зала в кинорубку обычно объясняется несколькими причинами. Проектор выявлял технологию кино, а потому разрушал иллюзию реальности. Кроме того, заключение проектора в специальную камеру способствовало ликвидации характерного треска машины, имеющего также антииллюзионистский характер. Привходящим моментом можно считать и борьбу с опасностью пожара в зале. Однако, вероятно, следует учитывать и еще один существенный момент. Видимый проектор фиксировал в поле зрения зрителей иную точку зрения и таким образом мешал реализации псевдосовпадения точки зрения механизма, производящего изображение, и точки зрения зрителя.

Архаическое положение проектора делало также световой луч чрезвычайно ощутимым для зрителя. В ранних откликах на кино постоянно фиксируется наличие луча в зале, мало ощутимое для сегодняшнего зрителя. Позже луч поднялся над головами публики и почти выпал из ее поля зрения. Между тем луч — это зримый указатель на геометрию линейной перспективы, он физически обозначает угол зрения в кинозале. Не случайно, по-видимому, развитие монтажа сопровождалось изменением места кинопроектора и соответствующим сокращением геометрии оптического луча.

Установившаяся в монтажном кинематографе псевдоидентификация взгляда камеры со взглядом зрителя позволяет условно абстрагироваться от реальной пространственной схемы. Для опи-

сания реального восприятия фильма, по-видимому, следует исходить из иной схемы, более простой, чем приведенная выше. Психологический механизм упрощения сложных пространственных структур играет в кинематографе большую и чрезвычайно продуктивную роль.

Поэтому умозрительное пространство восприятия изолированного кадра (возникающее в результате обозначенной психологической коррекции) может быть сведено к схеме 2:

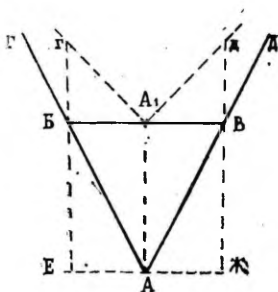


схема 2.

Здесь  $A$  — точка зрения — это условно и точка размещения проектора, и местоположение зрителя. В такой схеме поле зрения проектора расположено в треугольнике  $AGD$  (вернее, в пирамиде, вершина которой находится в  $A$  и для которой экран является прямоугольным срезом — основанием).

Наибольшую проблему тут представляет треугольник  $AB'B$ . С одной стороны, он входит в поле зрения проектора-зрителя, вместе с тем он является своего рода мертвой зоной, расположенной в зрительном зале и выпадающей из диегезиса. Наличие этой мертвой зоны связано с несовпадением местоположения камеры во время съемки и местоположения проектора, хотя обычно это несовпадение не принимается в расчет. Зритель, а часто и исследователь, исходят из ложной презумпции, согласно которой при проекции мы видим изображение из той же точки, которую камера занимала во время съемки. В действительности же во время съемки камера находилась в условной точке  $A_1$ , как бы находящейся на самой «плоскости» экрана. Но психологически разместить ее там для зрителя чрезвычайно сложно. И эта сложность связана с наличием самой этой условной экранной плоскости. Конечно, экран — это пространственная фикция, место проекции, абсолютно пронцаемое насквозь, условность, от которой следует абстрагироваться. Но вместе с тем он существует как материальный предмет, полотно, похожее на холст живописной картины. Зритель постоянно ощущает наличие расстоя-

ния между собой и экраном. Полностью абстрагироваться от его наличия не представляется возможным<sup>3</sup>.

Если зритель помещает себя в точке А, то геометрия его положения по отношению к зрелищу становится относительно простой. Линии угла зрения ГВ и ДВ не видны, потому что «обрублены» краями экрана. В видимом пространстве изображения не оказывается мертвых зон. Возникает иллюзия, что все пространство БгДВ обозримо. Если перенести точку зрения в  $A_1$ , то придется считаться с наличием новых мертвых зон  $A_1Бг$  и  $A_1Вд$ , а следовательно, предполагать, что в пространстве, предстающем на плоскости как своего рода объем, мы не видим значительных пространственных секторов. Сама проекция изображения на плоскость в опыте наглядно убеждает нас, что таких зон нет. Психологически их гораздо легче перенести в зал в треугольники АВЕ и АВЖ, совпадающие с реальными мертвыми зонами нашего зрения. Этот психологический перенос осуществляется за счет несовпадения местоположения камеры и проектора, но это несовпадение и оправдывает этот перенос, скрывая его от нашего сознания. Таким образом, наличие материальной плоскости экрана и устойчивая идентификация взгляда зрителя со взглядом проектора ставят перед зрителем сложную психологическую задачу. Элиминация мертвой зоны АВВ заставляет зрителя перенести себя в точку  $A_1$ , то есть на плоскость экрана, но целый ряд факторов фиксирует зрителя в положении А. Эта ситуация в принципе не имеет непротиворечивого решения. По-видимому, зритель не может ясно осознать свое положение по отношению к диегезису фильма и подсознательно вынужден помещать себя на оси  $AA_1$ , либо одновременно в двух полярных точках, либо психологически как бы смещаться по этой оси.

Это неустойчивое положение по-своему воздействует на характер кинематографического пространства. Ведь положение в точке  $A_1$ , например, требует раздвижения угла  $A_1гд$ , так чтобы линии  $A_1г$  и  $A_1д$  совпадали с прямой БВ. Пространство в таком случае растягивается, деформируется.

Разумеется, зритель не ощущает этих деформаций. Механизм психологических коррекций создает иллюзию пространственной непротиворечивости. Но эта непротиворечивость достигается за счет потери ясной геометрии, а возможно (как будет показано ниже), за счет такого абстрагирования пространства, которое ведет к почти полной деструкции его физических характеристик, его незыблемости и стабильности.

Описанное наложение двух схем, каждая из которых и сохраняет свою валидность и отрицает ее, обеспечивает противоречивый режим зрительского контакта с фильмом. На ее основе зритель одновременно и ощущает себя участником зрелища, как бы входит в его диегезис (то есть помещает себя в точке  $A_1$ ) и сохра-

няет положение стороннего наблюдателя, совпадающее с точкой А.

Данный механизм связан с наличием материальной плоскости экрана и геометрической структурой фотографического изображения, вступающими в конфликт. В результате традиционный постулат о следовании кинематографа перспективным кодам Ренессанса следует подвергнуть определенной коррекции. На уровне восприятия флуктуация места зрителя в диегезисе отчасти разрушает строгий геометрический перспективизм.

Фундаментальное отличие живописного полотна, построенного по законам научной линейной перспективы, от кинематографического изображения заключается в том, что точка зрения художника и его местоположение действительно находятся в предкартинном пространстве, за пределами холста, в то время как киноаппарат не имеет между собой и плоскостью изображения «мертвого», невидимого пространства. Местоположение ренессансного художника занимает не камера, а проектор.

## 2.

Базовой фигурой монтажной реверсии является сочетание двух контрастных кадров. Первый изображает лицо человека на крупном плане, второй — общий план, например, пейзаж некой местности (см. схему 3). Соположение этих двух кадров в силу ряда причин прочитывается нами, как обращение взгляда на  $180^\circ$ .<sup>4</sup>



схема 3

Прежде чем перейти к конкретному анализу пространства, создаваемого этими двумя кадрами, остановимся на идеальной модели монтажной реверсии.

Прежде всего следует подчеркнуть, что прочтение соположения кадров 1 и 2 как полной реверсии точек зрения, является условным, кодифицированным. В принципе не существует никаких «объективных» причин для такого прочтения. Кадр 1 является условным указателем на то, что кадр 2 есть кадр видения персонажа, предварительно данного нам на крупном плане. Кодифицированность данной монтажной фигуры является глав-

ной причиной того, что мы рассматриваем сочетание этих двух кадров как полное обращение точек зрения, а следовательно, и представление **всего** диететического пространства в двух фрагментах. Этот элемент априорного знания, основанного на приобретенном зрительском навыке, играет решающую роль в традиционной оценке характера воображаемого пространства. Интуитивно такое пространство описывается чрезвычайно грубой схемой:

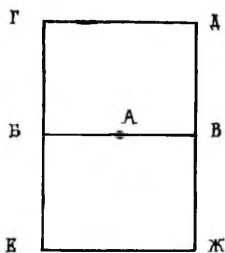


схема 4

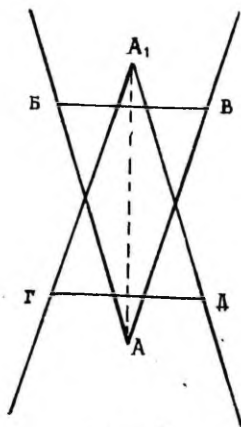


схема 5

БВ — здесь плоскость экрана. Параллелепипеды, в проекции обозначенные как прямоугольники БВДГ и БВЖЕ, соответствуют пространствам кадров 1 и 2. Точка А является фиктивной точкой обращения зрения. Здесь условно располагается кинокамера. Как видно из предыдущего, схема 4 не может соответствовать пространству, возникающему из обращения точки зрения на  $180^\circ$ . Между тем эта грубая и игнорирующая реальную геометрию перцептивных пространств схема чрезвычайно важна для разрешения возникающих пространственных парадоксов.

Казалось бы, более адекватной является схема 5:

Здесь А соответствует позиции зрителя, видящего кадр 1, БВ в этом случае является плоскостью экрана, а А<sub>1</sub> персонажем в кадре 1. Поскольку кадр 2 виден с позиции, занимаемой персонажем в кадре 1, то зритель как бы перемещается на его позицию в точку А<sub>1</sub> и СМОТРИТ НА КАДР 2 из этой точки. При этом ГД является плоскостью экрана кадра 2. Но такая геометрия не отражает реальной зрительской ориентации в круговом пространстве, являющейся моделью для кинематографической монтажной реверсии, ведь в данном случае вместо кодифицированного кругового обращения мы имеем дело с резким скачком

точки зрения по оси  $AA_1$ . Такой скачок создает неизбежную значительную мертвую зону между условными экранами двух кадров  $БВ$  и  $ГД$ . Эта мертвая зона оказывается зияющим провалом в реверсии, который психологически невозможно учитывать при ориентации в воображаемом пространстве. Механизм упрощающей коррекции, опирающийся на основной монтажный код, в сознании зрителя неизбежно стягивает экраны  $БВ$  и  $ГД$  воедино и сливает их в один экран, отождествляемый с материальным экраном кинотеатра, данным зрителям в восприятии как единый и неизменный. Таким образом, схема 5 корректируется до схемы 6:

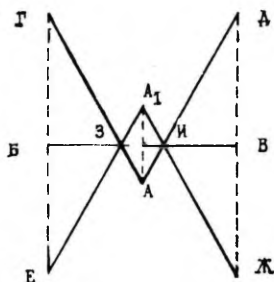


схема 6

Эта пространственная схема проще, но и она вступает в противоречие с монтажным кодом. Во-первых, тут сохраняется скачок точек зрения из  $A$  в  $A_1$ . Этот скачок, по-видимому, также элиминируется за счет условного стягивания двух точек зрения в одну ( $A$ ) в схеме 4. Кроме того, возникают уже отмеченные мертвые зоны  $ЗЕГ$  и  $ИДЖ$ . Наличие этих мертвых зон вновь подрывает кодифицированное представление о полном обзоре пространства, данном монтажной реверсией. Это положение усугубляется также и тем, что в такой схеме экран оказывается в значительной степени невидимым. Все эти многочисленные противоречия взаимоналожения наших подлинных перцептивных пространств снимаются схемой 4, не отражающей перцептивной геометрии, но имеющей преимущества элементарного соответствия эмпирической реальности, так как именно в ней пространство действия предстает в виде целостного и неделимого «куба», заключающего в себе весь объем места действия. Эмпирический опыт подчиняет себе восприятие фильма. Кроме того, эта схема имеет преимущество простоты и соответствия тому основному монтажному коду, который является базой иллюзии реальности. Схема 4 полностью удаляет мертвые зоны из диегезиса, а вместе с ними и возможность присутствия в диегетическом пространстве съемочной группы и техники.



Между тем, априорное знание о характере реального пространства здесь постоянно подрывается перцептивным опытом. Простым доказательством этого является чрезвычайно осязаемая разница в охвате пространства круговой панорамой или зрелищем типа циркорама и двумя монтажными фрагментами. Круговая панорама камеры, поворачивающейся на  $360^\circ$ , вызывает ощущение движения более чем кругового, так как охватывает пространство гораздо более широкое, чем то, что складывается в монтажном коде. Но ведь именно монтажная реверсия является в зрительском сознании эталоном целостного охвата пространства. Отсюда почти шоковое воздействие таких панорам на зрителя.

Определяющее значение для складывания реверсивного монтажного кода имел театральный опыт. Зеркало традиционной театральной сцены соответствует в восприятии четвертой невидимой стене. Экран в соответствии с этой моделью также приобретает свойства своего рода невидимой стены. Отсюда пристройка к пространству одного кадра, пространства другого кадра, в соответствии с театральными кодами, прочитывается как своеобразная пристройка к невидимой стене еще одного «прямоугольного» помещения. В результате состоящий из кубиков дом становится важной пространственной моделью кинематографа. А реверсивное пространство монтажа в плане становится похожим на двухкомнатную квартиру (ср. схему 4).

В этой архитектурной геометрии большое значение имеют как кинематографические интерьеры, помогающие строению таких схем, так и само пространство зрительного зала. Зрительный зал ренессансного театра строится как «комната», симметричная «комнате» сцены, и отделенная от неё невидимой стеной. Та же прямоугольная геометрия сохраняется и в кинозале, подчеркивая аналогию между экраном и стеной или окном. Отсюда многочисленные аналогии экрана и окна в ранней киномысли. Такие аналогии помогают зрителю осмысливать предэкранное, закамерное пространство как параллелепипед.

Существенное различие кинематографического пространства, данного зрителям в линейной перспективе, и театрального пространства, сохраняющего не иерархическую внеперспективную гомогенность, снимается ложными аналогиями между глазом зрителя и глазом камеры. Оба осваивают пространство по перцептивным кодам. Но кинозритель, в отличие от театрального, уже сталкивается с перспективистским пространством, что коренным образом отличает его от театрального.

Между тем условная схема 4, как было сказано, все время разрушается ее несоответствием перцептивной «действительности». Как и в случае единичного кадра, мы имеем дело с постоянным взаимоналожением противоречивых схем (4, 5, 6), каждая из которых подрывает валидность другой. Все это придает диеге-

тическому пространству размытый и почти абстрактный характер.

Начнем с того, что кадр 1 и кадр 2 не могут выстроиться в правильный параллелепипед, поскольку края этих кадров никак не склеиваются. Зачастую они сняты различными объектами (например, кадр 1 — телевиком, кадр 2 — широкоугольником), имеющими разные угловые охваты пространства и разные типы перспектив. Кроме того, кадр 1 дает небольшой пространственный обзор, а кадр 2 значительно больший. Поэтому в плане прилегание двух пространственных параллелепипедов выглядело бы следующим образом

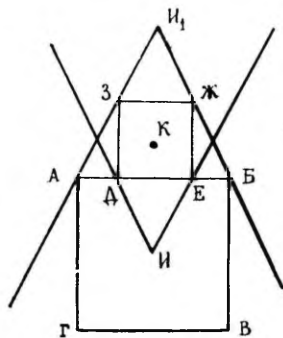


схема 7

Здесь АБВГ — пространство кадра 2, а ДЕЖЗ — кадра 1. Для разрешения этого противоречия необходимо либо растянуть линию ДЕ до АБ (то есть совершенно деформировать пространство кадра 1), либо вернуться к пирамидальной схеме и поместить камеру сначала в точку И, а затем И<sub>1</sub>. Но это не только восстановило бы нежелательный пространственный скачок, но и усложнило бы ситуацию до неразрешимости. Поскольку пространство АБВГ как бы воспринимается героем из точки К, то камера, снимающая это пространство, должна находиться в точке К, а не И<sub>1</sub>, находящейся у него далеко «за спиной». Персонаж К, таким образом, должен был бы оказаться в кадре видимым со спины и т. д.

### 3.

Нет необходимости дальнейшего наращивания пространственных парадоксов монтажного диегезиса. Из сказанного видно, что зритель не в состоянии решить задачи воссоздания непротиворечивого целостного пространства фильма. Бесконечные зияния, нестыковки, переборки точек зрения, взаимоналожения проти-

воречивых схем и т. д. подрывают возможность убедительного построения целостного диегетического пространства. Из этого следует существенный вывод: **фильм одновременно с созданием воображаемого пространства разрушает его** с помощью описанных противоречий. При этом под пространством мы понимаем здесь некий непротиворечивый геометрический объем, в котором, как в своеобразном вместилище, протекает во времени действие фильма. В восприятии фильм строится как машина, разрушающая целостное пространство в процессе его конституирования. Можно даже утверждать, что именно эта деструкция целостного пространства действия и позволяет свободно монтировать различные фрагменты текста, соединять несоединимое и, в конечном счете, индуцировать смысл, возникающий из разрозненных фотографических кусков.

Такой вывод, легко соотносимый с опытом кинематографа авангардного типа, казалось бы, противоречит опыту классического повествовательного кинематографа. Ведь зритель соотносит героев между собой и устанавливает пространственные по своему характеру причинно-следственные связи. Но связи эти, как мы постараемся показать, устанавливаются в **невообразимом** пространстве, или, иначе говоря, вне пространственного стабильного объема.

Вернемся к фиктивной реверсивной схеме 4. Упрощающие коррекции, ее порождающие, приводят к качественной трансформации кинематографического пространства. В фотографическом изображении оно имеет иерархический, перспективный характер. Оно ориентировано на привилегированную точку схода перспективы и точку зрения, в которой условно находится глаз или камера. Оно организовано по «силовым» линиям перспективных лучей и лучей зрения. Реверсивное пространство монтажного кода и эмпирической реальности гомогенно, как пространство комнаты или театра. Точка А в схеме 4, отмечающая точку зрения, лишена всяких привилегий, она не организует пространство, но погружена в него, как в безразличный объем. Таким образом, при перекодировке фотографического изображения отдельных кадров в воображаемое пространство диегезиса происходит перекодировка с кодов перспективы в абстрактную и неиерархическую гомогенность<sup>5</sup>. Именно эта гомогенность чрезвычайно существенна для преодоления пространственных противоречий. Корректирующие воздействия на перспективные пространства приводят к их искривлению. Гомогенный объем нейтрален к пронизывающим его линиям, поэтому он является идеальным поглотителем противоречий.

Этот механизм перекодировки пространств важен для поглощения зрительского сознания в диегезис. Зритель «вводится» в диегезис по напряженному иерархизирующему лучу, но войдя в него, вычеркивает перспективу из пространства, интерьеризируя

последнее уже не в качестве перцептивного, но в качестве эмпирического воображаемого. Смена кодов здесь соответствует поглощению зрительского сознания фильмом. Если бы перспективный код не разрушался монтажом, зритель не мог бы эффективно «войти» в фильм. Этот феномен еще раз объясняет роль монтажа в организации иллюзии действительности, недостижимой в полной мере фотографией или единичным кадром, не обладающими потенциалом противоречий, чтобы разрушить перспективу.

Фиктивные схемы реверсивного пространства кажутся зрителю непротиворечивыми в силу одной важной психологической причины. Зритель «монтирует» в своем сознании не данные ему в созерцании пространства, но их образы, зафиксированные в памяти. Монтаж разворачивает пространство во временной цепочке. Пространство кадра 1 накладывается на пространство кадра 2 уже в качестве обработанного нашим психическим механизмом мнемонического образа. Но, как показывают психологические исследования, человек запоминает не объемный слепок пространства со всей его сложной иерархической организацией, но некую пространственную схему, организованную вокруг корпускулярных стимулов, обозначаемых в психологии термином «локус». Память сохраняет абстрагированную схему локусов. Метод запоминания на основе локусов был придуман еще древними греками. Греки располагали локусы вдоль некоего маршрута, моделью которого часто служил храм с многочисленными нишами и статуями. При этом расстояния между локусами существенного значения не имели<sup>6</sup>. Универсальность такой схемы подтверждается исследованием памяти знаменитого мнемониста Ш. (Шерешевского), проведенным А. Р. Лурия. Для запоминания значительного объема информации Ш. разбивал ее на образы, которые фиксировал в качестве локусов вдоль некоего воображаемого маршрута. «Ш. «расставлял» эти образы по какой-нибудь дороге, — пишет Лурия. — Иногда это была улица его родного города, двор его дома, ярко запечатлевшийся у него еще с детских лет. Иногда это была одна из московских улиц. Часто он шел по этой улице — нередко это была улица Горького в Москве, начиная с площади Маяковского, медленно продвигаясь вниз и «расставляя» образы у домов, ворот и окон магазинов, и иногда незаметно для себя оказывался вновь в родном Торжке и кончал свой путь... у дома его детства... Легко видеть, что фон, который он избирал для своих «внутренних прогулок», был близок к плану сновидения»<sup>7</sup>. Способность Ш. незаметно перескочить из Москвы в Торжок, сохраняя неизменным расположение локусов, показывает значительную условность этого мнемонического пространства, его чрезвычайную «растяжимость». К. Линч, изучая воображаемый образ городов, показал, что последний комбинируется из нескольких элементов, к важнейшим из которых отно-

сятся — пути, границы, узлы и ориентиры<sup>8</sup>. Все эти элементы носят линейный, по своей сути «локусный» характер. Между ними пространство «размыто» и растяжимо. Когнитивные карты пространств, созданные на основе локусов, имеют подвижный характер и легко подвергаются изменениям.

Ф. Бартлет, изучавший пространственную память, показал, что в процессе забывания картины резко сокращается количество локусов (остается два-три), локусы в принципе сдвигаются к центру пространства, а периферийные локусы первыми вычеркиваются из памяти. «Очень неустойчивым оказывается положение одной вещи относительно другой»<sup>9</sup>. Межлокусное пространство легко деформируется, что подтверждает распад в памяти пространственной иерархии. Локусы постоянно смещаются, тяготея к центру.

По-видимому, воображаемое пространство монтажных фигур складывается не из нескольких фрагментарных пространств, но строится в виде своего рода когнитивной карты, основанной на взаимной фиксации локусов.

Зритель стремится установить взаимосвязи между локусами. И эти связи являются главной пространственной картой диегезиса. Отсюда — определяющая роль локусов в формировании воображаемого пространства фильма. Перспективная иерархия в таком случае замещается иерархией локусов, вокруг которых как бы стягивается пространство фильма. В этом смысле локус замещает точку схода перспективы, являющуюся главным иерархическим центром фотографического изображения.

Главным локусом повествовательного фильма является человек (кинозвезда, в большей степени чем фигурант). В теле человека локус фиксируется на лице, а в лице привилегированной точкой являются глаза. Далее в иерархии локусов располагаются животные и архитектурные сооружения или выделенные предметы обихода и мебели. Такая иерархия имеет существенное значение для семантики фильма, так как организует последнюю вокруг «тела». Тело становится не только знаком, но и кристаллизатором всего феноменологического поля кинематографа.

Особое значение приобретает также движущийся локус.

Вот почему для эффективного монтажа фильма принципиальное значение имеет не столько сочетаемость перспективных пространств, сколько «внешние» по отношению к геометрии пространства моменты — направление взгляда или движения, то есть линейные ориентиры когнитивной карты. Детерминирующая роль локусов хорошо видна, например, в «Андалусском псе» Л. Бунюэля, где совершенная подчеркнутая несочетаемость смежных монтажных пространств (человек, выходя из комнаты слева, вновь попадает в нее справа) не мешает логике рассказа. Движения персонажей перекрывают все пространственные противоречия. Таким образом, монтаж, в принципе, строится на разрушении

геометрии пространств через стыковку локусов. Последние в свою очередь могут считаться «операторами» монтажа.

#### 4.

Воображаемое пространство фильма предстает в виде аморфного, гибкого, растяжимого образования, стягиваемого к локусам. Между локусами существуют зоны своего рода провалов. Способность кадра интегрировать внекадровые пространства в диегезис фильма, по-видимому, основывается на топологическом сходстве этих невообразимых пространств с межлокусным пространством фильма<sup>10</sup>. С известной долей смелости можно утверждать, что видимое межлокусное пространство топологически равнозначно мертвой зоне зрения, или внекадровому пространству. Все они не имеют отчетливой геометрии и поддаются сжатию и расширению. Система локусов создает нечто вроде ярусного пространства, где каждый локус располагается на своем ярусе, лишь условно соотношенном с другими. Эта условная соотношенность позволяет каждый раз трансформировать воображаемое пространство таким образом, чтобы умозрительно соотнести локусы между собой.

Такая структура диегезиса гораздо в большей степени соотносится со звуковым пространством фильма, чем фотографическим пространством отдельного кадра.

Известно, что звук в отличие от изображения репрезентирует все диегетическое пространство действия, как «внутрикадровое», так и внекадровое. Звук так же, как и изображение, репрезентирует пространство, организованное по законам акустической перспективы. Точке зрения тут соответствует локализация микрофона. Из каждой иной точки пространства оно будет звучать иначе. Однако на основании акустической перспективы, развернутой во все стороны звучащего воздушного объема, слушатель не может локализовать себя по отношению ко всей конфигурации диегетического пространства. Опираясь на множественность звуковых отражений, слушатель локализует себя главным образом по отношению к источнику звука, расположенному в этом объеме. Таким образом, источник звука выступает как локус и практически переструктурирует воображаемое акустическое пространство, «стягивая» его к себе. Между звуковыми локусами пространство имеет чрезвычайно зыбкий характер и оказывается «невообразимым» без всякого вмешательства монтажа. Вероятно, роль звука в организации пространства диегезиса, а следовательно и в стимулировании эффекта реальности, во многом сводится к этому наложению целостного акустического воображаемого пространства на визуальное монтажное. Относительная изоморфность акустического пространства визуальному монтажному пространству обеспечивает их слияние. Химеричность сконструиро-

ванного визуального пространства получает обоснование в данности пространства акустического.

В этой перспективе вопрос о звукозрительном монтаже и аудиовизуальном синтезе может быть сформулирован в категориях поглощения визуальной монтажности целостным и зыбким акустическим пространством.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Об этом см. нашу работу: Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма: Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Т. XVII. — (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 641).

<sup>2</sup> Одна из лучших работ такого типа: *Simon J.-P. Le Filmique et le Comique: Essai sur le film comique.* — Paris, 1979.

<sup>3</sup> Физические свойства киноэкрана во многом отличают его от живописного полотна. В европейской живописи стремление создать иллюзию пространственной глубины привело к тщательному сокрытию поверхности холста под слоем красок. Наличие белого поля в графике делает графическое пространство более условным и связанным с ощущением носителя, плоскости. В таком контексте белизна экрана работает на выявление плоскости и акцентуацию носителя. Поэтому нельзя целиком согласиться, например, с мнением С. Кэвелла, утверждающего: «Экран не является носителем, подобно холсту: ему нечего нести...» — *Cavell S. The World Viewed: Reflection on the ontology of film.* — New York, 1971. — P. 24.

<sup>4</sup> Подлинным «угломером» обращения направления взгляда камеры служит луч зрения персонажа в кадре I. В традиционном повествовательном кинематографе персонаж на крупном плане почти никогда не смотрит непосредственно в камеру, но обычно направляет взгляд хотя бы с мизерным угловым смещением по отношению к лучу зрения камеры. Таким образом подлинная реверсия обычно не достигает 180°. Причины этого углового смещения взгляда персонажа разобраны нами в цитированной работе «Диалог и структура кинематографического пространства». В данном случае мы сознательно пренебрегаем этим незначительным угловым смещением, на практике играющим существенную роль и еще более усложняющим топологию воображаемого пространства.

<sup>5</sup> Такого рода перекодировка сближает воображаемое пространство фильма с пространством средневековой живописи. Ср. у Б. В. Раушенбаха: «Во времена античности и средневековья существовали достаточно совершенные способы передачи пространственного облика предметов. Поместив на картине два таких предмета рядом, художник абсолютно не интересовался тем, как будет выглядеть пространство между ними. Могло вполне оказаться, что пространство между предметами получалось изображенным как бы по правилам, совершенно отличным от тех, которым следовал художник, передавая облик самих предметов». — *Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы.* — М., 1986. — С. 9—10. В воображаемом пространстве фильма предмет также как бы выпадает из геометрии заключающего его пространственного объема.

<sup>6</sup> *Yates F. A. The art of memory.* — London, 1966.

<sup>7</sup> Хрестоматия по общей психологии: Психология памяти. — М., 1979. — С. 200.

<sup>8</sup> *Линч К. Образ города.* — М., 1982. — С. 51—53.

<sup>9</sup> Хрестоматия по общей психологии. — С. 97.

<sup>10</sup> Значение этих пространств для семантики фильма существенно не только потому, что они легко поддаются трансформациям, но также и потому, что они могут принять в себя локус, актуализироваться для зрителя. Таким образом, они являются потенциально семантическими.



## К СЕМИОТИКЕ НАДПИСЕЙ В НЕМОМ КИНО (Надпись и устная речь)

Ю. Г. Цивьян

В немом кино надпись — объект, лучше других поддающийся учету и осмыслению с помощью лингвосемиотических методов. К счастью, надписи эволюционировали столь же стремительно, как и другие компоненты киноязыка, а это позволяет надеяться, что в них отразились процессы, семиотика которых от нас еще ускользает. Наблюдений в области эволюции титра пока накоплено мало, но имеющиеся показывают, что изменяется лингвистика надписи, ее функции и позиция по отношению к комментируемому событию. Стоит ли говорить, что эти показатели связаны между собой и образуют своего рода конфигурации, меняющиеся от периода к периоду. Хронологию этих конфигураций пока можно оценить только приблизительно, но их последовательность более или менее ясна. Здесь мы коснемся только одного продольного среза эволюции надписи — ее отношения к устной и письменной речи в традиционном (докинематографическом) понимании этой оппозиции.

Как известно, в начале 1900-х гг. титров не было вообще и действие комментировалось устно. В воспоминаниях Л. Бунюэля находим пример такого комментария: «Комментатор, стоя рядом с экраном, громким голосом объяснял: — Теперь граф Гюго видит, как его жена проходит рука об руку с человеком, который не он, а совсем другой человек. А сейчас вы увидите, дамы и господа, как он откроет ящик стола, чтобы взять пистолет и убить свою неверную жену» (21, с. 41). Пояснения могли содержать прямую речь, а также включали в себя элементы внешней оценки ситуации. Э. Панофски, тоже по детскому воспоминанию, приводил такой случай: «Рассказчик объяснял *vivo voce*: — Он думает, что его жена умерла, но она не умерла. Или: — Не хочу обижать присутствующих здесь дам, но сомневаюсь, чтобы хоть одна из них пошла на такое ради своего ребенка» (26, с. 161—162).

Хотя в некоторых странах лектор-комментатор сопровождал

сеансы вплоть до 1913 г., уже около 1903 г. фильмы стали снабжать пояснительными надписями. Важно помнить, что сравнительно долго эти надписи не претендовали на передачу устной речи. Действие комментировалось от лица «автора», а персонажи продолжали оставаться бессловесными. Только в конце 1900-х гг. начинают возникать «разговорные» надписи, пополнившие класс надписей-ремарок классом надписей-реплик.

Такова в самых общих чертах схема интересующего нас процесса. Чтобы приблизиться к его существу, следует коснуться некоторых частных особенностей надписи как знака.

### 1. Фактура надписи

При значительном числе самостоятельных, а то и «кустарных» точек кинопроизводства 1900—1910-х гг. удивляет не стилистическое разнообразие фильмов, а скорее черты, общие для основного массива выпускаемых картин. К ним принадлежит надпись, но не по своим функциям, предельно разветвленным и меняющимся от периода к периоду, и не по содержанию, хотя, как вспоминал А. Хичкок, в начале 20-х годов работавший титровальщиком для английских студий, самым знаменитым титром немого кино была фраза «Наступил рассвет» (25, с. 19). Универсальной чертой большинства надписей была их графика: надпись, как правило, изготовлялась в виде негатива, и слова возникали белым по черному фону. Привычность такой фактуры не снимает необходимости ее объяснить, но ни литература эпохи, ни исследовательская традиция, насколько можно судить, не предложила для этой особенности достаточно убедительного истолкования. Н. Берч пытался коснуться ее с позиций грамматики Ж. Дерриды, но в том виде, в каком нам эта попытка известна, его объяснение можно рассматривать только как частичное. Исследователь пишет: «разговорные титры всегда давали зрителю понять, что Речь, звучащее Слово неосвязаемо и неискоренимо присутствует внутри разыгрываемой сцены (*diegesis*), и что его печатная форма — всего лишь пассивная внешняя оболочка: это подчеркивалось тем, что надпись требовала временной приостановки изобразительного ряда. Она изолировалась декоративной рамкой и безвременным черным фоном, означающим как бы скобки, выталкивающие надпись из системы репрезентации, отказывающие титру в признании его равноправия» (22, с. 78). Контекст этого рассуждения у Берча таков: в европейской культуре голос (связанный с сакрализацией дыхания, духа, души) первичен, письмо — вторично. Отсюда — подчиненное место надписи в иерархии средств кинорепрезентации.

Для Н. Берча черный фон — знак выключенности надписи из мира фильма. Это, безусловно, так, но нельзя впрямую связывать «скобочный» механизм черного фона с противопоставлением письменного и устного слова. На черном фоне производились не

только «разговорные» надписи — как уже говорилось, диалог в немое кино прорван только в конце 1900-х годов, когда повествовательные ремарки уже печатались белым по черному. Не подлежит сомнению, что такую знаковую фактуру реплики унаследовали от ремарок в готовом виде. Это, разумеется, не исключает возникновения новых смысловых связей и не отменяет наблюдения Берча, но наблюдение это справедливо только для эпохи «разговорных» надписей. Для более ранней эпохи, эпохи «ремарок», в силе другая смыслообразующая оппозиция.

Эта эпоха тоже знает два вида надписей: принадлежащие предметному миру фильма — телеграммы, газетные объявления, вывески, письма крупным планом, и ему не принадлежащие — собственно титры. Надписи внутри кадра более архаичны, чем межкадровые — по данным Л. Б. Феллонова, на рубеже веков «особой формой применения надписей были субтитры в виде этикеток, вывесок и указателей», которые «тактично вводились в кадр как предметный элемент обстановки» (17, ч. 1, с. 81). Излюбленным приемом режиссера, желающего как бы непредумышленно снабдить зрителя некоторой суммой сведений о происходящем, было письмо. Письмами злоупотребляли на протяжении всей истории немое кино. В 1914 году немецкий драматург Г. Герман с язвительным удивлением восклицал: «Почему действующие лица вечно пишут письма?» (7, с. 12), а А. С. Вознесенский еще и в 1924 году предостерегал: «Наиболее ходким, часто нечутко применяемым и потому надоедливым методом высказываться на экране является «письмо». Эпистолярная форма надписи, самая ранняя и грубая, должна быть применяема авторами-художниками лишь в крайних случаях, абсолютно оправдываемых фабулой момента» (4, с. 70).

Переход от «ранней и грубой» мотивированной надписи внутри кадра к межкадровой немотивированной надписи (излишне добавлять, что в результате такого перехода внутрикадровые надписи не уходят со сцены, а лишь утрачивают монополию на слово в кино) — заметный шаг в эволюции киноязыка (24, с. 33). Надпись между кадрами постулировала стоящего «за картиной» рассказчика, и последовательность картин приобретала новый семиотический статус — рассказа. Словесные тексты, включенные в фильм, теперь образовывали оппозицию: надпись от лица рассказчика — надпись, произведенная действующим лицом. Безличная надпись как более поздняя определяла себя по отношению к уже существующей. Поскольку в предметном мире нормальная фактура письменного знака — черное по белому, надпись межкадровая (по-видимому, чтобы ее не принимали за крупный план типографского текста) давалась в негативе. Тем самым надпись белым по черному выступала как знак неписьменной речи.

## 2. Надпись и прямая речь

Как уже говорилось, в конце 1900-х гг. началась большая семиотическая перестройка всей системы киноязыка, затронувшая и надписи. Самым заметным было возникновение «разговорных» надписей. Дело продвигалось медленно, и даже в середине десятых годов критика пыталась форсировать этот процесс: «... встревоженные родители склоняются над ребенком в постели, щупают его головку и пр. Ясно — не так ли. Нет, фабриканты /фильмов/ предполагают, что вы, очевидно, можете понять это не так как нужно, и что в вашем уме без пояснительной надписи «Ребенок болеет...» создается представление о том, что родители ощупывают, годится ли их ребенок на жаркое <...> Можно заменить такие «повествовательные фразы» коротким, сильным, красочным восклицанием действующего лица, например: <...> «Боже мой... девочка в жару...» (12, с. 2).

Возвращаясь к 1900-м годам, следует отметить, что «разговорная» реформа вызвала перемены во всей сложной конфигурации отношений между надписью и кадром. Так, приобрела вариативность позиция надписи относительно действия. Прежняя, «пояснительная», надпись всегда предшествовала действию. Около 1909 года и разговорную надпись не вклеивали в «середину кадра» в попытках синхронизировать ее с предполагаемым моментом произнесения реплики, а помещали в конце или (реже) в начале кадра (27, с. 291). Спустя десятилетие мы наблюдаем другую картину, с наибольшей полнотой варазившуюся в русском кино — из 90 реплик фильма «Молчи, грусть, молчи...» (1918, реж. П. И. Чардынин) лишь 18 вмонтированы на границе между кадрами, причем из них только одна — на границе между сценами, а 72 титра вклиниваются в середину кадра (время на их чтение в сюжет не засчитывается — после надписи кадр возобновляется с места, на котором был приостановлен). Таким образом, разговорные титры постепенно утратили одну из главных прерогатив надписи — служить границей между смысловыми блоками изобразительного текста. Теперь для этого предназначались особые пограничные надписи, регулирующие время повествования — **Той же ночью...**, **На следующий день...** и т. д.

Если на стадии, когда надпись-реплика еще располагалась по ту или другую сторону кадра (как было свойственно, например, Д. У. Гриффиту: в 1913 г. в фильме «Барышня и мышка» лаконичные разговорные надписи — **«Будьте строже», «Я говорила вам, что он не заплатит», «И я отправлю на поправку маленькую сестру»** — производят впечатление скорее эпиграфа, чем прямой речи), она соотносилась с предполагаемым моментом произнесения только условно и не претендовала на воспроизведение особенностей устной речи, то стремление добиться одновременности высказывания и акта высказывания вызвало к жизни

ряд чисто семиотических проблем. Главные из них — проблема индикаторов говорения и проблема, связанная с голосовой материей речи.

Соотнести реплику с ее носителем означало соотнести эти два элемента не только во времени, но и в пространстве. Если в кадре находился не один персонаж, а несколько (что для русского кино десятых годов было едва ли не правилом), приходилось определять, кто из них произнес фразу. Правда, встречались случаи, когда важна сама фраза, а ее носитель нерелевантен (например, в групповых сценах игры в карты при взвинчивании ставок надписи типа «64 тысячи... Угодно?» могли вклеиваться безадресно), но их было немного. Самым естественным может показаться такой знак говорения как движение губ. Тут, однако, возникали свои возражения. Место титра в континууме кадра выбиралось на последнем этапе, при монтаже, и тут вступали в силу новые соображения, на стадии съемки непредсказуемые (выправлялся ритм сцены, вырезались длинноты, ликвидировались актерские и операторские накладки и т. д.). На этом этапе движение губ излишне детерминировало место будущей надписи. Но была и другая причина, по которой режиссеры предпочитали, чтобы актеры во время съемок лучше молчали. В 1914 году в ходе газетного опроса кинематографистов по проблеме «реплика в кино» многие режиссеры без определенности ссылались на некий эстетический фактор, делающий артикуляцию нежелательной (П. А. Сепп: «Чрезмерные движения губ получаются на экране очень некрасиво» — 14, № 28, с. 14; В. К. Туржанский: «Наш русский язык заставляет рот двигаться очень интенсивно — на картине это движение рта выходит ужасно» — 14, № 30, с. 15; А. А. Аркатов: «Немой экран отчетливо воспроизводит движение челюстей и губ артиста, могущее вызвать иногда у зрителя невольную улыбку» — 14, № 29, с. 15). Однако свидетельства мемуарного характера показывают, что на самом деле объяснение лежит не так далеко. Редкий актер в десятые годы потрудился бы выучить наизусть реплику, которой зритель все равно не услышит. Когда же режиссер требовал имитации разговора, то, как вспоминал позднее киноартист 10-х гг. П. И. Леонтьев, «часто актеры злоупотребляли и говорили совсем не то, что нужно, или даже бранились, а потом зрители и в частности глухонемые, особенно чуткие к движению губ, их разоблачали» (11, с. 5). Действительно, зрители бывали недовольны, когда в самых трогательных местах в тишине зала раздавался смех глухонемого. Однако, по крайней мере в американском кино, для части публики чтение по губам развилось в своеобразный спорт, носивший название «cuss-word puzzle» (20, с. 297). Луиза Брукс утверждала, что не только глухонемые, но и заядлые киноманьяки «прекрасно читали по губам и часто жаловались в кассу кинотеатра, что ковбой яростно матерился, пы-

таясь залезть на лошадь» (20, с. 296), а, по свидетельству К. Браунлоу, такие актеры как Мак-Лаглен, Бири и Свансон сознательно применяли этот код для речевой характеристики персонажей (20, с. 297) (аналогичные примеры можно привести и из советских военных и историко-революционных фильмов, и не только немой эпохи — например, у Б. Барнета или А. Германа).

Таким образом, в иерархии индикаторов говорения, установившейся в кинематографе 1910-х гг., движение губ не занимало подобающего места. Подсчет, произведенный на материале фильма «Молчи, грусть, молчи...», показывает, что только чуть больше трети разговорных надписей сопровождается артикуляцией, а в остальных случаях П. И. Чардынин при определении носителя речи полагался на контекст диалога или ситуации (25 из 90), на особое построение мизансцены (23), на жестикуляцию говорения (в доверительной беседе говорящий кладет руку на колено слушающего; экспансивные жесты возмущения или восхищения; жест, иконически соотношенный с содержанием реплики — напр., «цыганский» жест, предваряющий надпись **«Поедем к цыганам»** и т. д. — общее число случаев — 13), на мимику слушающего и некоторые другие условные признаки акта высказывания. При этом неподвижность губ не препятствовала атрибуции надписи лицу, на которого указывали другие индикаторы, даже в случаях, когда по положению органов речи говорение затруднялось (напр., при поцелуе). Благодаря этому целый класс надписей получал неопределенный промежуточный статус между надписью разговорной и надписью «от автора». Разительный пример — характерные для русского кино лейтмотивные надписи (А. С. Вознесенский определял их как «редкий, но изысканный прием надписи, не имеющей прямого отношения к текущему содержанию сюжета <...> повторяемой автором в остро намеченных для этого местах» — 4, с. 71). Так, зритель был волен выбирать, является ли титр **«Молчи, грусть, молчи...»**, который, не считая названия, появляется в фильме четыре раза, внешним, «авторским» комментарием к действию, или прямой речью лирически настроенного персонажа. Скорее всего, такого выбора вообще не происходит, и надпись, согласно гипотезе Б. М. Эйхенбаума [19], некритически поглощается потоком внутренней речи кинозрителя. Аналогичным образом снимается и противопоставление прямой речи «мыслительным» надписям (героиня одна в комнате, надпись: **Да, это единственный выход**. Другой пример, герой в угнетенном состоянии, он рассеян и натывается на мебель; титр: **Я забыл о ней... Бедная!** — 5, с. 75), которые можно с одинаковым успехом считать и внутренним, и произнесенным монологом героя.

Напротив, движение губ приобретает особое значение в случаях, когда акт высказывания налицо, но его содержание не уточняется с помощью надписи. В большинстве случаев это

просто знак общения. Иногда важно, что персонажи разговаривают, но неважно, о чем (в звуковом кино в таких случаях вводится музыка — например, в любовных сценах). Иногда содержание общения вычленяется из контекста сюжета. Однако наиболее любопытны комбинированные случаи, за которые ратовал, например, А. С. Вознесенский: «...художественно экономнее давать реплику только одного действующего лица, если ответ другого понятен по структуре действия и вне слов. Или, наоборот, пропуская вопрос одного, давать только ответ другого» (4, с. 70). В простейшем варианте это — реплика-надпись от лица одного персонажа и легко понятные артикуляционные знаки со стороны другого — такие как «кто-о-о?», «хорошо!», «нет!» и т. д. В более сложном — тонкая игра на градациях определенности текста, словесно сформулированного по линии одного собеседника (как правило, в драматургическом отношении это — служебный персонаж) и артикуляционно, мимически, жестикуляционно, контекстуально, но только не вербально обозначенного по линии другого. Такой диалог был диалогом не только в сюжетном плане, но и в плане дискурсивном — между изобразительным рядом фильма и его словесным рядом. В достаточно характерном эпизоде из «Молчи, грусть, молчи...» персонаж, чьи реплики сообщаются с помощью надписей (титры 26, 27, 28, вмонтированные по ходу одного долгого кадра), расположен почти спиной к зрителю (его губы публике не видны), а его собеседник, клоун Лорио, сидя почти анфас, говорит много и выразительно, но текст его реплик в надписях не дается. Легко заметить, что в случае каждого из говорящих часть информации сообщается зрителю полностью, а часть — требует усилия по его реконструкции, об одном известно, что он говорит, но не известно, как, о другом — известно как, но не уточняется, что. Возникла ситуация недосказанности, которую зритель был склонен трактовать не столько как особенность художественного построения, сколько как свойство самого диалога, пульсирующего живого общения. «Едва ли нужно доказывать, что логичность — самое незаметное качество живого диалога, что разговорная речь не столько поконится на обоюдном понимании, сколько на взаимном непонимании, — писал в 1917 г. В. К. Туркин. — Тот тяжелый пояснительный и обстоятельный характер надписей, который превалирует сейчас на экране, далеко не способствует внутреннему, художественному пониманию картины, слишком детально выясняя видимое действие. Здесь тоже следовало бы больше доверять фантазии зрителей. Пусть лучше чего-нибудь не поймут, или поймут превратно, чем будут знать все — от «а» до «ижицы», что происходило внутри героев» (16, с. 72). В этом смысле надпись в фильме обладает не только поясняющей функцией, но и силой утаивания. В отличие от фильмов, сознательно избегавших надписей, фильмы с титрами превращали словесный текст в предмет художествен-

ного выбора, что позволяло, опустив надпись, повысить напряженные воспринимающего сознания.

### 3. Надпись и голос

Вторая существенная проблема реплики в немом кино — ее отношение к акустической субстанции речи. Прямая речь в надписях лишена звучащей материи, но это не значит, что она никак не определяет себя по отношению к последней. Можно ли сказать, что это отношение аналогично тем условностям, которым подчиняется диалог в литературном тексте, и благодаря которым читатель соглашается верить в соотнесенность такого диалога с устной речью? И да, и нет. Прямая речь в кино заимствовала у литературы такие сигналы как кавычки (в западной традиции) или вынесенное в начало текста тире (впрочем, в немом кино эти знаки устной речи употреблялись с меньшей обязательностью; как мы увидим, тире в кинонадписи выполняло более важную функцию — регулятора ритма чтения; можно указать на случаи, когда с тире начиналась не реплика, а ремарка, равно как и на реплики без всяких орфографических индикаторов прямой речи). Но при этом в кино десятых годов мы обнаруживаем попытки имитации устной речи, идущие дальше, чем было принято в современной им литературе. В прозе литературность прямой речи снималась еще большей литературностью вводящих ее оборотов (типа «... сказал он») и речи косвенной, в драме — переводилась в устный регистр, где вступали в силу голос и интонация актера. В кинематографе оба фактора — и окружение реплики, возникающей в разгар «живого» действия, и отсутствие у нее голосовой инстанции — играли не на руку прямой речи, скорее оттеняя, чем скрадывая ее письменность. Отсюда — стремление разговорных надписей как можно плотнее приблизиться к «разговорности». При этом не следует считать, что авторы фильмов вводили в титры реальные признаки семиотики устной речи — они шли по другому пути, максимально форсируя, причем форсируя количественно, некоторые условные элементы письменного текста.

Так, кинонадпись в высокой степени оснащена знаками пунктуации, указывающими на интонацию прямой речи. Из 96 титров «Молчи, грусть, молчи...» 37 содержат по одному или нескольким многоточиям, которые в некинематографическом тексте в большинстве своем следовало бы считать неуместными, и еще 9 надписей — многоточия, количество и место которых покажется полностью произвольным. Вот одна из них:

Это — свойство не одной только мелодрамы, но и любого жанра кино. В 1914 г. А. Н. Бенуа с досадой отметил, что на русской комедии «все более смеялись пошлым островам экранов <т. е. надписей. — Ю. Ц.>, их восклицательным знакам и многоточиям» (1, с. 21). Многоточие встречается не только в надписях-репликах, но и в надписях-ремарках. Последние снабжа-



— А... Вы еще здесь?  
Не бросили меня... Ах да,  
ведь Вы любите меня...  
Готовы взять меня....  
Из полы в полу.....  
Из полы в полу.....

ются этим знаком препинания в случаях, когда автор титра предпочитает свести на нет «нижнюю» границу надписи, обозначить «незаметный» переход от текста к кадру, например: **На следующий день...** Такая надпись, как правило, требует не только плавного перерастания в следующий кадр, но, уже в силу сообщаемого ею, стремится отмежеваться от предшествующего кадра. Для этого существует знак паузы, в немом кино функционально противоположный многоточию, — тире. В лекции 1924 г. С. Г. Васильев, опытный перемонтажер и переводчик кинонадписей, говорил студентам ГТК: «Вы, вероятно, никогда не видели на экране ни двоеточия, ни точки с запятой. Как это ни странно, ни двоеточие, ни точка с запятой на экране не работают, не производят того эффекта, как на бумаге. Пришлось провести много экспериментов, чтобы найти заменяющее точку с запятой длинное тире. Точка с запятой — это пауза, но пауза, когда зритель читает ряд, для него необязательная, а если вы отделяете чертой, то зрителю это дает восприятие паузы» (3, т. 1, с. 253). Уже в десятые годы ремарка могла вводиться знаком паузы: — **На следующий день...**, а в особых случаях и разделительным союзом: — **А через год...** Легко понять, что для кинозрителя такая паузообразующая функция тире не теряла связи с его привычной функцией как индикатора прямой речи, а многоточие в конце воспринималось не только как указание на разомкнутость надписи, ее готовность найти свое продолжение в изображении, но и как знак интонации. Действительно, на определенной стадии эволюции реплика и ремарка начинают восприниматься нерасчлененно, о чем в той же лекции говорил С. Г. Васильев: «Момент соединения зрительского восприятия с чтением чрезвычайно важный. Надпись в кино должна не столько читаться, сколько произноситься зрителем, и надпись в кино воспринимается не как фраза в книге. В книге вы осмысляете мысль автора, не вдаваясь в момент произношения, в кино же в зависимости от материала, в который надпись попадает, вы начинаете интонировать фразу, произносить ее с определенным оттенком» (3, т. 1, с. 253).

Возвращаясь к прямой речи, следует указать и на обилие в кинорепликах вопросительных и восклицательных знаков, часто совместно и в комбинации с многоточием и тире. Приведем характерный титр из неустановленного фильма 10-х годов:

— Милый... ты любишь!?. Скажи, и я готова быть твоей женой!.. (титр-заготовка для съемки, находится в нашем распоряжении). В 1914 г. в стихотворении «Кинематограф» С. Бобров, нагнетая интонационные знаки препинания, попытался спародировать беззвучные восклицания кинотитров:

И вот (не может быть! Ужели!  
Что вы, что вы! помилуйте! — ):  
Скорченными ногами  
Пробегает изречений  
Вялый поток. (2, с. 31)

Интонационная нагруженность реплик, видимо, компенсировала отсутствующий голос, предлагая его графический эквивалент. (Позднее набор таких эквивалентов расширился: в 20-е годы Р. Гармс утверждал, что возникающая из точки стремительно приближающаяся надпись выглядит как «беззвучный крик» [6, с. 119]). Предельный случай интонации без голоса — интонационный указатель без текста вообще, например, ? или !. Такие титры в кино встречались: в фильме Л. Фейяда «Жюв и Фандор» (одна из серий «Фантомаса», Гомон, 1913) надпись ? возникла в момент наибольшего напряжения интриги, а по поводу фильма С. Хэпуорта «The ? Motorist» (1906) М. Чэнэн заметил: «Истинно кинематографическое название, рассчитанное на чтение, а не на произношение» (23, с. 289). Однако такую надпись, как это ни заманчиво, нельзя считать чисто кинематографической креатурой. Докинематографическая литература богата примерами знака «?» как самостоятельной реплики, отсылающей то ли к восклицанию, то ли к мимике одного из участников диалога. Не так давно Р. Д. Тименчик напомнил об эпизоде, имевшем место в 1914 году на заседании Цеха поэтов и зафиксированном, помимо других свидетельств, в письме Б. М. Эйхенбаума к Л. Я. Гуревич: «Тягостное впечатление произвел на всех Хлебников <...> Когда пришел его черед, он беззвучным голосом, точно загипнотизированный, заявил, что русский футуризм после отрицания смысла и звуков пришел к выводу, что возможно стихотворение из одних знаков препинания, и затем, секунду помолчав, продиктовал: ? — ! — : ... Его попросили повторить — он сбился и назвал в другом порядке» (цит. по 15, с. 61). Параллель к этому выступлению, а также к выданному по его поводу замечанию О. Э. Мандельштама: «А мы ничего не слышали!» (15, с. 62) находим в черновом наброске Хлебникова к манифесту «Буква как буква»: «Ибо умя (делающее капли чернил именем неглупым) ибо умя восклицательного знака или двоеточия не имеет звучащей шкуры: имеет зряву и не имеет слухавы» (9, л. 3). Если бы потребовалось дать определение надписи в кино, можно было бы воспользоваться этим выражением Хлебникова и сказать: кинонадпись — промежуточный знак между письменным и

устным, или — устная речь, лишенная «звучащей шкуры». Действительно, правильно помещенный и составленный титр устроен так, что, по точной формулировке И. Лазарева, предложенной в 1916 году, «всегда как бы «срывается» с губ действующего лица, и зритель мгновенно удовлетворяется заменой или «подменой» слухового — зрительным» (10, с. 2). Действительно, если бы существовала шкала постепенного перехода от устной речи к письменной, кинотитр на такой шкале располагался бы на самой границе между этими семиотическими состояниями текста. Воспринимающее сознание невольно регистрировало эту двойственность. По какому бы разряду ни проходила надпись, она стремится ускользнуть в противоположный. Фактура надписи (белое на черном; вариант: красные или желтые буквы на том же черном фоне), а также ее способность внезапно вспыхнуть и исчезнуть, не оставив следа (свойство, подтачивающее статус письменности, исторически сложившейся как гарантия сохранности текста), наводившая современников на мысль об огненных буквах на пиру Валтасара (18, с. 259), — все это сводило признаки письменной речи к призрачному минимуму. Судить же о титре как об устной речи мешала невыраженность голосового регистра. Но и здесь «пустая клетка» знаковой матрицы не обязательно оставалась незаполненной. В многочисленных программках-либретто, как правило, снабжавшихся кратким пересказом происходящего на экране, часто встречаешь указание на голосовые особенности реплик: «Узнаешь своего любовника? — хрипел он с дикой яростью» (8, л. 27). Под пером автора программки слово «хрипел» возникло с той же неизбежностью, с какой в поэзии глухонемых возникают указания на «гром», «птичье пение» или строчки типа «J'aime ta voix touchante» (13, с. 96—97). И в том, и в другом случае отсутствие эмпирического знания не заставляет избегать понятий, соотнесенных со звуковой реальностью, а, напротив, позволяет широко оперировать ими как свободными элементами художественного языка.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бенца А. Н. Из дневника художника // Сине-фоно. — 1914. — № 4.
2. Бобров С. Лира лир. — М., 1917.
3. Васильев Г. Н., Васильев С. Д. Собр. соч. — М., 1981. — Т. 1.
4. Вознесенский А. Искусство экрана. — Киев, 1924.
5. Вся кинематография. Настольная справочная книга. — М., 1916.
6. Гармс Р. Философия фильма. — Л., 1927.
7. Георг Герман о кино // Театральная газ. — 1914. — 8 июля. — № 23.
8. Игнатов И. Н. Кинематограф в России. Прошлое и будущее // ЦГАЛИ, ф. 221, оп. 1, ед. хр. 3.
9. Крученых А. Е., Хлебников В. В. Буква как буква // ИМЛИ, ф. 139, оп. 1, ед. хр. 24.
10. Лазарев И. Реплика и молчание // Проектор. — 1916. — № 22.
11. Леонтьев П. И. Отрывки воспоминаний // Архив В. Е. Вишневого, ГФФ.

12. П. Б. Нужны ли надписи в кинематографических картинах? // Проектор. — 1916. — № 17.
13. *Погодин А. Л.* Вопросы теории и психологии творчества. Язык как творчество. — Харьков, 1913. — Т. IV.
14. Сценарий и актер: Анкета // Театральная газ. — № 28, 29, 30.
15. *Тименчик Р. Д.* Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов // Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. — Рига, 1986.
16. *Туркин В.* (Веронин). Лица, слова и вещи // Перас. — 1917.
17. *Фелонов Л. Б.* Монтаж в немом кино. — М., 1973, 1978. — Ч. 1, 2.
18. *Шеглов И. Л.* Народ и театр. — Спб., 1911.
19. *Эйхенбаум Б.* К вопросу о титрах // Кино. — (Л.). — 1926. — 7 дек.
20. *Brownlow K.* The Parade's Gone By ... — London, 1968.
21. *Виñuel L.* Mon dernier soupir. — Paris, 1982.
22. *Burch N.* To the Distant Observer. — Berkeley — Los Angeles, 1979.
23. *Chanan M.* The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain. — London — Boston, 1980.
24. *Hendrykowski M.* Slowo w filmie. — Warszawa, 1982.
25. *Hitchcock — Truffaut.* — New York, 1967.
26. *Panofsky E.* Style and Medium in the Motion Pictures // Film Theory and Criticism. — New York, 1974.
27. *Salt B.* The Early Development of Film Form // Film Before Griffith. — Berkeley, 1983.

## К СИМВОЛИКЕ ТЕЛЕФОНА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Р. Д. Тименчик

Изобретение Г. Белла (1876) появилось в тот момент, когда литература нетерпеливо дожидалась его как эффективной мотивировки сюжетных связей. Вилье де Лиль Адан утверждал, что появление электромагнитной машины для дальнего разговора помогло ему наконец-то закончить футурологический роман «Будущая Ева»<sup>1</sup>. Войдя в быт и миновав полосы то суеверного отталкивания и испытания на престижность<sup>2</sup>, то остракизма со стороны художественной элиты<sup>3</sup>, новый элемент интерьера оказался соседом предметов с многовековым запасом символических функций. Так, сначала занимая место на вынесенном в середину комнаты столике, телефон впоследствии придвинулся к зеркалу, повиснув на стене прихожей, так что говоривший видел себя в трюмо<sup>4</sup>. Характерный для постсимволистской эпохи взаимообмен атрибутов переносил на телефон функции зеркала, устанавливал «соответствие» в символистском смысле двух смежных предметов. Мотивы зеркального отражения (как некоего визуального эхо) и голоса, отделенного от носителя (как некоего аудиального зеркала), некогда соединенные в мифе о Нарциссе, заново суммировались в контексте дизайна начала XX века. Именно поэтому в поэме Маяковского «Про это», составляющей собою остановленное и растянутое во времени мгновение вызова абонента, спроецированное на предсамоубийственное вглядывание героя в блеск Невы, герой отражается в металлической поверхности телефонного аппарата: «Себя в полированном вижу железе», «Сам в телефоне. Зеркалюсь в железе»<sup>5</sup>. Соседство с зеркалом, по-видимому, только катализировало и без того распространенную общекультурную тенденцию визуализировать разного рода акустические явления. Техническая схема телефона («логофора», как назывался один из первых проектов) навязывала картину слова, движущегося по проводу или по воздуху, как это было в раннем кинематографе<sup>6</sup>. Телефон здесь унаследовал поэтическую интерпретацию телеграфа — напомним хотя бы тютчевское стихотворение «Вот от моря и до моря» (1855), где ворон на про-

волоке становится первым получателем идущего по ней сообщения<sup>7</sup>. Визуализируются и моменты, связанные с несовершенством нового прибора. Гасящие звук фоновые шумы уподобляются зрительным преградам: «И слышу мягко заглушенную / Я вашу речь, как сквозь туман»<sup>8</sup>, «Ласковым, словно телефонной вуалью пониженным голосом»<sup>9</sup>, «Дачный телефонный аппарат был старый, с вращательной ручкой, — и между ним и Машенькой было верст пятьдесят гудящего тумана»<sup>10</sup>, «В трубке шуршал его голос, точно он говорил через бумагу»<sup>11</sup> и т. п.

Плотный метафорический контекст, образовавшийся вокруг технической новинки, стремился в пределе к нахождению природного ее аналога. Им стала звукоулавливающая и, по детскому мифу, звукоконсервирующая раковина: «Кика слышал <...> смутно другой голос, — как из раковины доносится шум далекого, покинутого моря»<sup>12</sup>, «... в телефоне дрожал гул, как в морской раковине»<sup>13</sup>. Таким образом, сам звуковод располагался в подводном мире, излюбленной декорации эпохи модерна<sup>14</sup>.

Приобретая семантические потенции смежных по интерьеру зеркала и часов, телефон входит в ряд бытовых *memoria mori*. Как сказано у М. Пруста, дистанцированный голос «означает неложное присутствие в условиях действительной разлуки и предвестие разлуки вечной»<sup>15</sup>. Этот предуказанный путь превращения таинственного, но обыденного предмета в символ смерти, — как это некогда произошло с традиционными элементами убранства жилища, — культура реализует после предварительного накопления смыслов, разыгрывая пошаговую трансформацию.

Требовательный, «капризный» сигнал («Люблю призывы телефонов»<sup>16</sup>) и нечеткость звука в слуховой трубке предопределили ассоциации из инфантильной сферы (к чему располагала и полисемия слова «рожок»): «По часу рожок в руках перед ним держишь, как перед новорожденным! Как новорожденный, лепечет что-то несуразное. Отойти от него не смеешь — благим матом зазвонит!»<sup>17</sup> К той же сфере «детских» ассоциаций относится, по-видимому, и прустовское сравнение: «Когда я поднес к уху трубку, этот кусок дерева болтал, как Полишинель; точно в кукольном театре, я заставил его замолчать, водворив на место»<sup>18</sup>. По общесемантическим законам сближения детства и старости, а также как реакция на износ аппаратов первого поколения в образе телефона возникают сенильные коннотации: «Плачет телефон в квартире / Две минуты, три, четыре... / Замолчал и очень зол: / Ах, никто не подошел. / — Значит, я совсем не нужен. / Я обижен, я простужен... / Телефоны-старички — / Те поймут мои звонки!»<sup>19</sup>.

Телефон приближается к границам жизни, к полюсам бытия. Возникает в связи с процедурой телефонного разговора топика небесного мира:

Неожиданный и смелый  
Женский голос в телефоне, —  
Сколько сладостных гармоний  
В этом голосе без тела!

Счастье, шаг твой благосклонный  
Не всегда проходит мимо:  
Звонче лютни серафима  
Ты и в трубке телефонной!<sup>20</sup>

Возникают и противонаправленные сближения. Затрудненная слышимость отсылает не только к подводному, но и к подземному миру: «Не говорите по телефону из петербургских аптек: трубка шелушится, и голос обесцвечивается. Помните, что к Прозерпине и Персефоне телефон еще не проведен»<sup>21</sup>.

Коль скоро установилась связь с загробным миром, потребовалась фигура медиатора, демонического оператора трансцендентной связи. Как в случае с зеркалом таким агентом мог быть избран стекольник (ангел смерти в фильме Ж. Кокто «Орфей»), с поездом — кондуктор («Пока с разбитым фонарем, / Наполовину притушенным, / Среди кошмара дум и дрем / Проходит Полночь по вагонам»<sup>22</sup>), с трамваем — вагоновожатый<sup>23</sup>, с кинематографом — киномеханик или билетер<sup>24</sup>, так и для телефона был найден легко поддающийся мифологизации персонаж — телефонная барышня, «плененная невольная жрица машинных богов»<sup>25</sup>. Созданию магического ореола способствовал профессиональный признак, зафиксированный названием специальности (на эту должность принимались только бессемейные кандидатки): «Игра судьбы! Кому пенять / На жребий деве телефонной? / — Всегда других соединять, / Не быв самой соединенной!»<sup>26</sup> Постоянное присутствие развоплощенного голоса в принудительном диалоге породило не только частый сюжет «романа по телефону» с прекрасным неизвестным голосом<sup>27</sup>, но и мифологические сближения. Ср. описание процесса втыкания штекера в ячейку в монологе телефонистки из стихотворения В. Инбер «Алло!»: «Я и четыре товарки, / Белее, чем белый хлеб, / Мы всю ночь сплетаем, как Парки, / Нити людских судеб»<sup>28</sup>. Мифологическая разработка этого персонажа наглядно видна у М. Пруста: «Чтобы это чудо совершилось<sup>29</sup>, нам стоит лишь приблизить губы к чудодейственной пластинке и вызвать <...> вечно бодрствующих Дев, чей голос нам слышится ежедневно, но чьих лиц мы не видим, наших ангелов-хранителей в крошечной тьме, врата которой они стерегут неусыпно; Всемогущих, благодаря которым отсутствующие возникают рядом с нами, хотя нам не разрешается на них взглянуть; Данаид Незримого, все время опорожняющих, наполняющих и передающих друг другу урны звуков, насмешливых фурий, которые в тот миг, когда мы лепечем признание возлюбленной в надежде, что никто нас не слышит, безжалостно

кричат: «Я слушаю!», всегда сердитых служительниц Тайнства, неверчивых жриц Невидимого, телефонных барышень!»<sup>30</sup>.

В 1910-е годы происходит метонимическое сращение телефона с темой самоубийства<sup>31</sup>. Звонок по телефону приходит на смену предсмертной записке — ср. например эпизод из биографии Маяковского (1916)<sup>32</sup>. Метафорическую и метафизическую окраску сплетение этих двух тем получило в кабаретной драме Н. Н. Евреинова «В кулисах души»<sup>33</sup>. Телефон здесь, следуя уже сложившейся традиции «телефонной драмы»<sup>34</sup>, был вынесен на сцену, изображающую «кулисы души»: «В заднике, представляющем собой позвоночник со спинными ребрами, — небольшой телефон желто-нервной окраски»<sup>35</sup>. По этому телефону «Я-1» (рациональное) и «Я-2» (эмоциональное) переговариваются с «Я-3» — «сам (подсознательное начало души)». Сцена самоубийства из несчастной любви к шансонетной певице решена так:

«Я 2-ое (не выдержав испытания, кидается к телефону). Умоляю... Скорей... Все кончено... Я изнемог... Револьвер в правом кармане, сзади... Скорей!... скорей!... Мне слишком тяжело... Вернее целясь!... Между третьим и четвертым ребром! Да ну же, ну же! Чего бояться? Один момент. Скорее!

Пауза. Я 3-ье проснулось и беспокойно оглядывается в каком-то томительном предчувствии. Раздается выстрел, громкий, словно из пушки, и гром его раскатисто проносится под сводами души. В сердце образуется огромная, зияющая дыра, откуда выбегают красные ленты крови. Надвигается мрак»<sup>36</sup>.

Сходное соединение мотива телефона и объятай борениями души в предчувствии смерти<sup>37</sup> — в стихотворении О. Мандельштама 1918 года:

Твое чудесное произношение —  
Горячий посвист хищных птиц,  
Скажу ль: живое впечатление  
Каких-то шелковых зарниц.

«Что» — голова отяжелела.  
«Что» — это я тебя зову!  
И далеко прошелестело:  
Я тоже на земле живу.

Пусть говорят: любовь крылата, —  
Смерть окрыленное стократ.  
Еще душа борьбой объята,  
А наши губы к ней летят.

И столько воздуха и шелка  
И ветра в шепоте твоём,  
И, как слепые, ночью долгой  
Мы смесь бессолнечную пьем<sup>38</sup>.

Первая строфа декларирует синэстетическое подобие бестелесного голоса и обеззвученной молнии, глухонемой зарницы<sup>39</sup>.



Телефон как вместилище небесного огня — ходовой мотив риторике начала века. Ср. стихотворение А. Липецкого «Пленная молния» (1913): «В волшебной трубке телефона / Ужа язык, и бред вина / И лепет женщины влюбленной / Животворит огонь-струна»<sup>40</sup>. Ср. также фирменную эмблему (две перекрещенных молнии), оживающую в поэме «Про это»:

Из фабричной марки —  
две стрелки яркие  
омолнили телефон<sup>41</sup>.

«Твое чудесное произношение...» обращено к Ахматовой, которая уже ранее представляла в мандельштамовских стихах говорящей в телефон — в экспромте 1913 года:

Черты лица искажены  
Какой-то старческой улыбкой.  
Кто скажет, что гитане гибкой  
Все муки Данта суждены.

«Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины» — объясняла Ахматова этот «набросок с натуры». В стихотворении 1918 года телефонная речь тоже расчленена — если в экспромте описана артикуляция без звука, то здесь воспета акустика без привычного визуального коррелята.

Во второй строфе посвист женской речи, «с тем особенным, исключительно женским подчеркиванием звука «с», которое из другой комнаты делает речь похожей на змеиный свист»<sup>42</sup> (ср. «ужа язык» у А. Липецкого) сближен с блаженной бессмыслицей<sup>43</sup> или же с иноязычной фонетикой — через параллелизм русского «что» и польского «со». Звук телефонного сигнала и позднее напоминал Мендельштаму о польской речи («Я, как щенок, кидаюсь к телефону / На каждый истерический звонок: / В нем слышно польское «Дзенькуе, пани»<sup>44</sup>), которая в русской поэтической традиции описывалась в сходных образах «хищного клекота» — например, в статье К. Д. Бальмонта «Флейты из человеческих костей»<sup>45</sup>. В этой же строфе введена переименованная калька греческого *tele phonos* — «далеко прошелестело».

«Тютчевский синтаксис» третьей строфы — «Еще..., а...» — проясняет и санкционирует отсылки к тютчевскому универсуму в предыдущих строфах<sup>46</sup>.

Это стихотворение составляет микроцикл («двойчатку») со стихотворением «Телефон» (1918):

На этом диком страшном свете  
Ты, друг полночный похорон,  
В высоком строгом кабинете  
Самоубийцы — телефон! <...>  
А там дубовая Валгала

И старый пиршественный сон;  
Судьба велела, ночь решала,  
Когда проснулся телефон.

Весь воздух выпили тяжелые портьеры,  
На театральной площади темно.  
Звонок — и закружились сферы:  
Самоубийство решено.

Куда бежать от жизни гулкой,  
От этой каменной уйти?  
Молчи, проклятая шкатулка!

На дне морском цветет: прости!  
И только голос, голос-птица  
Летит на пиршественный сон.  
Ты — избавленья и зарница  
Самоубийства — телефон!<sup>47</sup>

Этот цикл объединен тютчевским подтекстом — стихотворением «Близнецы», кои суть Самоубийство и Любовь. Второе стихотворение проецируется на первое, высвечивая в нем неназванный предмет: телефон<sup>48</sup>. Стихотворение «Твое чудесное произношение...» потому и представляется этапным для истории символа телефона в русской поэтической культуре, что здесь произошло его окончательное и глубинное укоренение в ней, которое происходит именно тогда, когда символ вводится в высокий ценностный ранг неназываемого слова<sup>49</sup>.

Позаимствовав смысловые элементы из поэтической интерпретации ранее существовавших в культуре предметов, телефон в свою очередь образовал вокруг себя метафорический ареал, который позднее оказался приложим к техническим феноменам следующего поколения. Так, мотивы подземного мира (ключи, к которым отсылает цитата из тютчевского «*Silentium*»<sup>а</sup>, метро) и «вина голоса» в мировой ночи возникают в написанном семнадцать лет спустя мандельштамовском стихотворении о радио<sup>50</sup>:

Наушники, наушнички мои,  
Попомню я воронежские ночи:  
Недопитого голоса Аи  
И в полночь с Красной площади гудочки...  
Ну, как метро? Молчи, в себе таи <...>

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Брюсов В. Эпоха чудес // Новая жизнь. — М., 1918. — 1 июня.
- <sup>2</sup> Ср.: «Софья Павловна, хотя и побаивалась немного телефонов, ввиду того, что телефон вещь электрическая, а электричество что-то такое неисследованное, таинственное <...> г-жа Чекморская ужасно любила говорить по-телефону — это ей напоминало Париж, т. е. верх совершенства, нечто вроде земного рая, где все говорят по телефону» (Барон Ондит (кн. В. В. Барятинский) // Потомки. — СПб., 1897. — С. 31).
- <sup>3</sup> Ср. презрительный отзыв Э. Дега о телефонных абонентах: «Ему звонят, а он бежит», и шутку Ж. Мореаса: «Телефон? А что это?» (Хартвиг Ю. Аполлинер / Пер. Ю. Абызова. — М., 1971. — С. 157). Ср. также: «Кто однако ж способен сказать в наше время «трамваев и телефонов», что он ясно видит Бога...» (Бенуа А. Старое и современное искусство // Мир искусства. — 1902. — № 11. — С. 46).
- <sup>4</sup> См. например: Цветаева А. Воспоминания // Москва, — 1981. — № 3. — С. 125.
- <sup>5</sup> Маяковский В. Полное собр. соч.; В 13 т. — М., 1957. — Т. 4. — С. 146, 321.
- <sup>6</sup> См. например фильм Эдисона «College Chums» (1907). Ср. в «Про это»: «... проглоченным кроликом в брюхе удава/по кабелю, вижу, слово ползет» (Маяковский В. Цит. соч. — С. 146).
- <sup>7</sup> Ср. позднюю реплику этого мотива в стихотворении В. В. Набокова «Телеграфные столбы», где странник внимает шуму бесчисленных голосов, скользящих «из края в край» по шести гудящим струнам (Сирин В. Горный путь. — Берлин, 1923. — С. 123). Кадр — «По телеграфной проволоке летят слова: «Зина, одно из двух...» — был намечен в одном из сценариев Маяковского (Маяковский В. Театр и кино. — М., 1954. — Т. 2. — С. 277). Ср. также пародийное стихотворение «У телефона»: «Я говорил о страсти с Вами / И нежно гладил провода...» (Никулин Л. История и стихи Анжелики Сафьяновой. — М., 1918. — С. 31).
- <sup>8</sup> Пеньковский Л. В саду души. — Харьков, 1918. — С. 50.
- <sup>9</sup> Кузмин М. Параболы. — Пг., 1923. — С. 26.
- <sup>10</sup> Сирин В. Машенька. — Берлин, 1926. — С. 109. Ср. также: «... любил слышать в телефон тихий ровный голос жены, голос в нежной перспективе» (Сирин В. Король, Дама, Валет. — Берлин, 1928. — С. 120).
- <sup>11</sup> Ивнев Р. Открытый дом. — Л., 1927. — С. 146.
- <sup>12</sup> Ауслендер С. Последний спутник. — М., 1913. — С. 14.
- <sup>13</sup> Сирин В. Машенька. — С. 109. Ср. разбор стихотворения в прозе Ф. Понжа «Телефонный аппарат»: Riffaterre M. Semiotics of Poetry. — London, 1980. — P. 125 ff.
- <sup>14</sup> См.: Pierrot I. The Decadent Imagination. — London, 1981. P. 235—6.
- <sup>15</sup> Пруст М. У Германтов / Пер. Н. М. Любимова. — М., 1980. — С. 140.
- <sup>16</sup> Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1974. — Т. 3. — С. 359. Ср.: «откуда это у Маяковского поросенок, / а это с ожогов звонок визжит» (Маяковский В. — Т. 4. — С. 387), «Как звонкая дробь телефона, / Ее бесконечная речь» (Шершеневич В. В деревне // Круговая чаша. — М., 1913. — С. 116). Специфическую мелодику телефонного звонка той эпохи сохранил для нас И. Стравинский: «Он звучал в точности, как музыка вводных тактов II акта «Сольвья»» (Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971. — С. 12).
- <sup>17</sup> Шебуев Н. О телефоне // Его же: Негативы. — М., 1903. — С. 90.
- <sup>18</sup> Пруст М. У Германтов. — С. 140.
- <sup>19</sup> Мандельштам О. Примус. — Л., 1925. — С. 11.
- <sup>20</sup> Гумилев Н. Костер. — Пг., 1918. — С. 36.
- <sup>21</sup> Мандельштам О. Египетская марка. — Л., 1928. — С. 34. Ср. «У тебя телефонов моих номера. / Петербург, у меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса» (Мандельштам О. Стихотворения. — Л., 1974. — С. 150).

<sup>22</sup> *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. — Л., 1959. — С. 130.

<sup>23</sup> *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1986. — Т. XXI. — С. 133—141. — (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 754).

<sup>24</sup> Показательно, что поэтесса М. Л. Моравская в период работы над своей поэмой «Девушка с фонариком» о билетерше в кинозале обратилась к незнакомому ей Е. Л. Янтареву, автору очерка о телефонистках, с предложением объединить усилия для создания нового поэтического направления и с этой целью переделать очерк в поэму: «выработать подходящий ритм (обязательно освобожденный) и выйдет чудесная, волнующая поэма! <...> единственное неиспользованное в поэзии — красота обыденности <...> А символизму надо дать по шапке. Красота обыденности идет ему на смену» (Письмо от 1 июля 1915 // ЦГАЛИ, ф. 1714, оп. 2, ед. хр. 3, л. 3—4). Примечательно, что «красота обыденности» служит мотивировкой обращения к верлибру. Ср. упоминание «телефонных болтовней» в верлибре С. П. Боброва «Кинематограф» (Второй сборник Центрифуги. — М., 1916. — С. 4), телефонного разговора с критиком в «День проходил, как всегда...» Блока. Об игре на обманутом рифменном ожидании в «Телефоне» К. Чуковского см.: *Тименчик Р.* Четыре урока рижской «Чукоккалы». — Театр. Школа. Жизнь. — М., 1986. — Вып. IX. — С. 79—80.

<sup>25</sup> *Янт* <Янтарев Е. Л.> Телефон и телефонистки // Женская жизнь. — 1915. — С. 5. Ср. также: Цензор Д. Телефонные барышни // Весь мир. — 1910. — № 3. — С. 12—14.

<sup>26</sup> *Дон-Аминадо* <А. П. Шполянский>. Игра судьбы // Ноябрь. — 1914. — № 30. — С. 2.

<sup>27</sup> Ср. например рассказ «Любовь по телефону (перевод с японского)»: *Шебуев Н.* Японские вечера. — Спб., 1905. — С. 52—58.

<sup>28</sup> *Инбер В.* Печальное вино. — Париж, — 1914. — С. 6.

<sup>29</sup> Речь идет не о первоначальном шоке от нового изобретения, а о мифологизирующем возвращении к нему. Уже в 1889 г. замечал А. Франс: «Когда кто-либо из наших друзей звонит нам из Марселя в Париж <...>, мы не находим в этом ничего сверхъестественного, и, в самом деле, это представлялось сверхъестественным лишь в те времена, когда не было телефона» (Франс А. Собр. соч.; В 8 т. — М., 1960. — Т. 8. С. 158).

<sup>30</sup> *Пруст М.* У Германтов. — С. 139—140.

<sup>31</sup> Ср. например, диалог по телефону жены и любовницы самоубийцы в этюде А. Мар «Телефон» (Женское дело. — 1916. — № 15. — С. 7—8).

<sup>32</sup> См. воспоминания Л. Ю. Брик в: Vladimir Majakovskij: Memoirs and essays. — Stockholm, 1975. — P. 17.

<sup>33</sup> Поставлена впервые 14 окт. 1912 г. в театре «Кривое зеркало». Ср. отзыв Блока об этом спектакле: «... удивительно талантливые пошлости и кощунства г. Евреинова» (*Блок А.* Собр. соч.; В 8 т. — М., Л., 1963. — Т. 7. — С. 178).

<sup>34</sup> В начале 1910-х гг. бытовал даже термин «телефониада» для обозначения этого жанра. К нему восходит и «Человеческий голос» Ж. Кокто. См. также о «телефонной» пьесе К. Витфогеля «Беглец»: *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 79.

<sup>35</sup> *Евреинов Н. Н.* Драматические сочинения. — Пг., 1923. — Т. 3. — С. 34.

<sup>36</sup> Там же — с. 41.

<sup>37</sup> Возможно не столько совпадение, сколько прямое цитирование. Напомним отзыв Мандельштама в статье «Гротеск»: «Из своеобразного ощущения исторической минуты родилось сильнейшее и острейшее чувство нелепости, возведенное в культ Кривозеркальцами и Сатириконцами» («Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани н/Д», 1922, 25—28 янв.).

<sup>38</sup> *Мандельштам О.* Стихотворения. — С. 107. К мотиву «слепоты» телефонных собеседников ср. в «Четвертой прозе»: «Вий читает телефонную книгу <...> Поднимите мне веки...». Ср. о том же персонаже в черновых наброс-

как к поэме Маяковского «V Интернационал»: «медленно/подымает вечища» (*Маяковский В.* — Т. 4. — С. 305—306).

<sup>39</sup> Сближение шума дождя и шуршания сухой печки с шелком мы находим в тогда же написанном и обращенном также к Ахматовой стихотворении «Что поют часы-кузнечик». О метафорическом уподоблении огня шелку («шелковичный червь камина») во французской поэзии см.: *Гурмон Реми де*. Книга масок. — Спб., 1913. — С. 101.

<sup>40</sup> *Липецкий А.* Тишина. — Липецк, 1920. — С. 15.

<sup>41</sup> *Маяковский В.* Цит. соч. — С. 141.

<sup>42</sup> *Гиппиус З.* Зеркала. — Спб., 1898. — С. 307.

<sup>43</sup> См. «То гортанный крик араба, / То бессмысленное «цо»» — в стихотворении «Фазтонщик» (*Мандельштам О.* Стихотворения. — С. 161).

<sup>44</sup> *Мандельштам О.* Стихотворения. — С. 159.

<sup>45</sup> Золотое руно. — 1906. — № 6.

<sup>46</sup> О восходящем в конечном итоге к Тютчеву сближению «ресниц» и «зарниц» см. *Тименчик Р. Д.* Текст в тексте у акмеистов. — // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Т. XIV. — С. 67. Ср. в «Вызывании Вакха» Вяч. Иванова: «Под бровями туч зарница / Зыблет тусклый пересвет».

<sup>47</sup> Ахматова приводит это стихотворение целиком в своих воспоминаниях о Мандельштаме «Листки из дневника» (ОР и РК ГПБ, ф. 1073, № 67) и называет его «таинственным». В одном из набросков этих воспоминаний Ахматова отчеркнула последний стих предпоследней строфы и два первых стиха последней, надписав «См. стихи мне», имея в виду «Твое чудесное произношение...» и «Что поют часы-кузнечик...».

<sup>48</sup> Точнее было бы сказать, что это стихотворение относится к особому типу произведений акмеистов — текстов с полиденотативной семантикой, т. е. таких, о которых автор впоследствии может сказать: «Я только теперь догадался, о чем это стихотворение».

<sup>49</sup> Поэтому не полностью корректно выведение поэтической картины мира из частотного словаря поэта и применение подхода «У кого что болит, тот о том и говорит» (ср.: *Левин Ю. И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. — М., 1966. — С. 199).

<sup>50</sup> В 1920-е г. первые радиопередачи транслировались по телефонной сети. В прозе А. Беленсона описан меломан, наудачу набирающий случайные номера: «Целью же было соединение, ток, следствием которого иной раз возникали тихо звучащие радиомелодии. В таинственном звучании неведомо откуда доносившихся звуков, создававших иллюзию предвечернего шепота на морском берегу скрипки, флейты и виолы...» (*Лугин А.* <Беленсон А. Э.> Джиаде. — Л., 1928. — С. 171).

## СОДЕРЖАНИЕ

✓ <u>К семиотике зеркала и зеркальности</u> . . . . .	3
✓ <u>Ю. И. Левин. Зеркало как потенциальный семиотический объект</u> . . . . .	6
В. М. Мейзерский. О взаимодействии иконического и лингвистического символизма в фигуративных процессах . . . . .	25
✓ <u>С. Т. Зорян. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала)</u> . . . . .	32
✓ <u>Л. Н. Столович. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель</u> . . . . .	45
Л. Мялль. ШУНЬЯТА в семиотической модели ДХАРМЫ . . . . .	52
З. Г. Минц, Г. В. Обатнин. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») . . . . .	59
✓ <u>Б. А. Успенский. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая</u> . . . . .	66
✓ <u>П. Тороп. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание»</u> . . . . .	85
Ю. М. Лотман. Технический прогресс как культурологическая проблема	97
А. Л. Осповат. К характеристике исторического мышления К. Аксакова	117
М. Б. Ямпольский. О воображаемом пространстве фильма . . . . .	127
Ю. Г. Цивьян. К семиотике надписей в немом кино (Надпись и устная речь) . . . . .	143
✓ <u>Р. Д. Тименчик. К символике телефона в русской поэзии</u> . . . . .	155

## CONTENTS

On semiotics of mirror and what is behind it . . . . .	3
Y. Levin. Mirror as a potentially semiotical object . . . . .	6
V. Meizerski. On interaction between iconic and linguistic symbolism in figurative processes . . . . .	25
S. Zolian. "Svet moj, zerkal'tse, skazhi..." (On semiotics of the magic mirror) . . . . .	32
L. Stolovich. Mirror as a semiotical, epestimological and axiological model	45
L. Mäll. SHUNYATA in the semiotical model of DHARMA . . . . .	52
Z. Mints, G. Obatnin. Mirror symbolism in the early poetry of Viach. Ivanov (collections "Kormchiye zvezdy" and "Prozrachnost") . . . . .	59
B. Uspenski. History and semiotics (Time perception as a semiotic problem). Article I . . . . .	66
P. Torop. Metamorphosis of characters in F. Dostoyevski's novel "Crime and Punishment" . . . . .	85
Y. Lotman. Technological progress as a problem of culture . . . . .	97
A. Ospovat. On some features of K. Aksakov's historical thinking . . . . .	117
M. Yampolski. On imaginary space of film . . . . .	127
Y. Tsivyan. On semiotics of captions of sielent films (captions and oral speech) . . . . .	143
R. Timenchik. On telephone symbolysm in russian poetry . . . . .	155

## SISUKORD

<b>Peegli</b> ja peeglitaguse semiootikast . . . . .	3
<b>J. I. Levin.</b> Peegel kui potentsiaalne semiootiline objekt . . . . .	6
<b>V. M. Meizerski.</b> Ikoonilise ja lingvistilise sümbolismi vastastikusest mõjust figuratiivsetes protsessides . . . . .	25
<b>S. T. Zoljan.</b> «Peeglike, peeglike seina peal...» (võlupeegli semiootikast)	32
<b>L. N. Stolovitš.</b> Peegel kui semiootiline, gnoseoloogiline ja aksioloogiline mudel . . . . .	45
<b>L. Mäll.</b> ŠUNJATA DHARMA semiootilises mudelis . . . . .	52
<b>Z. G. Mints, G. V. Obatnin.</b> Peegli sümbolika V. Ivanovi varajases luules (kogumikud «Kormtšije zvjozdō» ja «Prozratšnost») . . . . .	59
<b>V. A. Uspenski.</b> Ajalugu ja semiootika (aja taju kui semiootiline probleem). Esimene artikkel . . . . .	66
<b>P. Torop.</b> Tegelaskujude ümberkehastumine F. Dostojevski romaanis «Kuri töö ja karistus» . . . . .	85
<b>J. M. Lotman.</b> Tehniline progress kui kultuurilooline probleem . . . . .	97
<b>A. L. Ospovat.</b> K. Aksakovi ajaloolisest mõtlemisest . . . . .	117
<b>M. B. Jampolski.</b> Filmi kujuteldavast ruumist . . . . .	127
<b>J. G. Tsivjan.</b> Tiitrite semiootikast tummfilmis (tiiter ja suuline kõne) . . . . .	143
<b>R. D. Timentšik.</b> Telefoni sümbolikast vene luules . . . . .	155



Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 831. Зеркало семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор З. Г. Минц. Сдано в набор 30. 3. 1987. Подписано к печати 5. 10. 1988. МВ 02872. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 11,72. Печатных листов 10,5. Тираж 1500. Заказ № 1450. Цена 2 руб. 30 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III

Цена 2 руб. 30 коп.