

УДК 29  
ББК 82.3(0)  
П 67

**Поэтика** мифа: Современные аспекты / Отв. ред. С.Н. Зенкин. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2008. 100 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 56)  
ISBN 978-5-7281-1049-1

Сборник содержит некоторые из докладов, прочитанных на XIV Лотмановских чтениях «Поэтика мифа сегодня», состоявшихся в РГГУ в декабре 2006 г. Тематика публикуемых статей – семиотика и философия мифа, концепция мифа у теоретиков Московско-Тартуской школы, функционирование мифа в современной литературе, искусстве и интеллектуальной культуре.

В следующем (втором) выпуске материалов конференции публикуются статьи о функциях мифа в фольклоре.

Для специалистов и студентов в области гуманитарных наук.

Ответственный редактор С.Н. Зенкин

УДК 29  
ББК 82.3(0)

ISBN 978-5-7281-1049-1

© Коллектив авторов, 2008  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2008

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>А.А. Фаустов</i> Миф и вторичные моделирующие системы .....	5
<i>С.Н. Зенкин</i> Миф, имя и рассказ .....	24
<i>В.Ю. Михайлин</i> Миф архаический и миф гуманитарный .....	43
<i>А.П. Уракова</i> Функция мифа в рассказе Эдгара Аллана По «Похищенное письмо» .....	56
<i>О.В. Гавришина</i> Миф как «социальное фантастическое» в сюрреалистической фотографии .....	72

## Миф и вторичные моделирующие системы

В 1974 году Ю.М. Лотман в последний раз обратится к обсуждению терминологического статуса «визитного» для тартуско-московской семиотической школы<sup>1</sup> понятия «вторичные моделирующие системы», после чего, насколько можно судить, формулу эту в своих исследованиях использовать перестанет. На Всесоюзном симпозиуме по вторичным моделирующим системам он произнес доклад «О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах», само заглавие которого уже расставляет некоторые характерные ударения: не «первичные» и «вторичные» системы, а «первичное» и «вторичное» в системах, и не в «моделирующих», а в «коммуникативно-моделирующих». И действительно, суть доклада заключается в двух взаимосвязанных тезисах. Противопоставление первичных и вторичных знаковых систем истолковывается здесь как сугубо эвристическое (в духе одного из декартовских правил для ума, предписывающего сводить сложное к простому), поскольку первичному – естественному – языку исторически всегда сопутствуют языки вторичные – эстетические, социальные, религиозные и др. А известная по различным лотмановским работам триада языков – естественные, искусственные, вторичные (и среди последних – язык поэтический,

---

<sup>1</sup> Современная «лотманиана» обозрима уже с трудом. Из числа наиболее стимулирующих работ ср.: *Fleischer M.* Die sowjetische Semiotik: theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule. Tübingen, 1989; *Лахман Р.* Ценностные аспекты семиотики культуры/семиотики текста Юрия Лотмана // Лотмановский сборник. Т. 1. М., 1995. С. 192–214. В цитатах разрядка всюду заменена курсивом.

их для Лотмана «типический прототип») – располагается теперь по шкале возможной переводимости. На одном полюсе – в текстах на искусственных языках – запрещается любая двусмысленность, на другом – в текстах поэтических – заведомо исключается однозначность, и потому одни оказываются до конца переводимыми, а другие – нет. Суммируются же два этих тезиса так: «...вопрос о первичности того или другого определяется функциональной направленностью данного акта перевода (что на что переводится)»<sup>2</sup>. (Показательно, что Лотман, в расширенном формате воспроизведя эти рассуждения в панорамной монографии «Внутри мыслящих миров» (1990), все сопряженное с идеей вторичных систем оставит за скобками<sup>3</sup>.)

Такая предельная релятивизация «вопроса о первичности» знаменует переход Лотмана от онтологии текста как «вторичной моделирующей системы», которая надстраивается над естественным языком (или, в другой версии, – над человеческим сознанием) и подвергает его дополнительному упорядочиванию, к онтологии текста (и всей культуры в целом) как своего рода интеллектуального устройства, мыслящего субъекта, способного хранить, передавать и порождать информацию. При этом креативная функция текста напрямую выводится из его неполной переводимости (новое у Лотмана предстает чем-то вроде продукта неверного перевода старого), которая, в свою очередь, объясняется множественной (по меньшей мере двойной) закодированностью текста, его «внутренним полиглотизмом», интериоризирующим исконное сосуществование в культуре различных языков.

В смене двух этих онтологий есть, однако, ряд опосредующих звеньев, во многом снимающих ее революционность. В одном из первых собственно семиотических выступлений Лотмана – в тезисах «Проблема знака в искусстве» (1964) – специфика поэтического/художественного текста усматривается в том, что план содержания и план выражения в нем до такой степени тесно связаны друг с другом, что его значение нельзя выразить при помощи других

---

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту, 1974. С. 228.

<sup>3</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 155–161.

знаковых систем (т. е. адекватно перевести на нехудожественный язык)<sup>4</sup>. В «Лекциях по структуральной поэтике» (1964) и, особенно, в «Тезисах к проблеме “Искусство в ряду вторичных моделирующих систем”» (1967) эта точка зрения получает окончательное терминологическое закрепление, причем в результате на сосюоровскую концепцию произвольности лингвистического знака наслаивается пирсовская типология знаков по их отношению к объекту. Неотделимость в произведении искусства плана содержания от плана выражения (или, иначе, – информации от моделирующей структуры) интерпретируется здесь таким образом, что оно, в отличие от высказываний на естественном языке, «строится по принципу иконических знаков»<sup>5</sup>. Более того, исторически условному отношению знака к денотату в натуральном языке противопоставляется моделирование как таковое, по природе своей аналоговое, иконическое, что, входя в осязаемое противоречие с пониманием естественного языка как «первичной *моделирующей* системы», позволяет определить вектор ее «вторичной» переработки именно как «иконизацию» той словесной основы, которая служит для вторичных языков материалом и/или прототипом.

Так или иначе, имеются ли в виду косвенно все «вторичные *моделирующие* системы» или же – по принципу *pars pro toto* – вместо них открыто говорится об искусстве (и преимущественно о литературе), в фокусе внимания Лотмана оказывается оппозиция *конвенциональное ↔ иконическое*. В «Структуре художественного текста» (1970) иконизация, постулируемая в качестве родового свойства словесного искусства, истолковывается как стремление преодолеть произвольность языкового знака и «построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах», и Лотман, подчеркивая в произведениях последних наличие наглядного, зримого сходства с объектом, даже сравнивает «вторичный знак изобразительного типа» с «образом» традиционной эстетики<sup>6</sup>. Однако такой визуализацией дело не исчерпывается. В «Тезисах» 1967 года важнейшим следствием иконичности произведений искусства выступа-

<sup>4</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 378.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду вторичных моделирующих систем» // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1967. Вып. 198. С. 131.

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 72, 74.

ет то, что в них «специфически художественное содержание есть содержание синтагматическое»<sup>7</sup>. А в книге 1970 года это утверждение будет вдвойне усилено: снятие антитезы семантики и синтагматики приводит, согласно Лотману, к размыванию границ между составляющими текст элементами естественного языка и к обращению текста в единый знак – уникальный и неперевоаемый<sup>8</sup>.

Еще один шаг будет совершен в статье 1973 года «Замечания о структуре повествовательного текста»<sup>9</sup>. Идея иконической тотализации текста вызовет к жизни антитезу дискретного и недискретного (континуального), которую можно считать «превращенной формой» антитезы конвенционального и иконического и которая в дальнейших исследованиях Лотмана получит разнообразное применение (в том числе в его концепции риторики) и глобализируется до взгляда на культуру как на информационно «двуканальное» образование. Примечательно, что в коллективных «варшавских» «Тезисах к семиотическому изучению культур» (1973), резюмирующих развитие отечественной семиотики в 60-е годы, вскользь еще упоминается о «вторичных моделирующих системах», но сразу вслед за этим говорится об особой роли противопоставления недискретных и дискретных семиотических моделей/текстов, «частным проявлением которого может выступать антитеза иконических и словесных знаков»<sup>10</sup>. Так вот, в статье о структуре повествовательного текста дискретное – это синоним словесного, строящегося путем прибавления друг к другу языковых единиц, а недискретное – синоним «проективного» (изобразительного, музыкального и пр.), развертывающегося за счет трансформации текста как целостного объекта. В заключение же статьи Лотман высказывает мысль, возводящую в общеэстетический закон то, что в «Структуре художественного текста» относилось к искусству словесному. Продуктивный семиотический конфликт, динамизирующий (а в конечном итоге, «интеллектуализирующий») текст, возникает потому,

<sup>7</sup> Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду вторичных моделирующих систем»... С. 131.

<sup>8</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста... С. 31–32.

<sup>9</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Замечания о структуре повествовательного текста // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1973. Вып. 308. С. 382–386.

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера... С. 520.

что искусства пытаются превзойти свой материал, обрести свободу по отношению к нему, и если словесное тем самым иконизируется, то проективное – «вербализируется»<sup>11</sup>.

\* \* \*

И в том же 1973 году Лотман публикует две статьи (одну – в соавторстве с Б.А. Успенским), посвященные мифу, – «Происхождение сюжета в типологическом освещении»<sup>12</sup> и «Миф – имя – культура» (вторая напечатана в VI выпуске «Трудов по знаковым системам», там же, где и статья о повествовательном тексте). Разграничение в первой статье двух текстопорождающих устройств – центрального (мифологического), фиксирующего закономерности, и периферийного, фиксирующего случайности, – накладывается как раз на антитезу недискретного и дискретного, которая в проекции на временную ось принимает вид антитезы циклического и линейного. Соответственно, мифологическое рисуется здесь как мир «интегрального структурного целого», «одного и того же» (события, героя и т. д.), которое бесконечно воспроизводится, трансформируется, проявляет себя на более низких уровнях в обличье разного, но тождественного между собой и сводимого к одному благодаря фундаментальному изоморфизму, существующему между различными сферами такого космоса. А периферийное, в свою очередь, представит почти полярно противоположным миром множественности, однократности и присоединительных цепочечных операций, производимых над всевозможными его «самостоятельными единицами». Позднее очерченная конструкция, изменив свой статус, перейдет в совместную с З.Г. Минц статью 1981 года «Литература и мифология», где будет уже «подчинена» глобальному противопоставлению

---

<sup>11</sup> Этим пафосом борьбы с естественно данным может быть объяснена консервативность лотмановской киноэстетики. В монографии о семиотике кино опять-таки 1973 года читаем: «...стремление кинематографа без остатка слиться с жизнью и желание выявить свою кинематографическую специфику, условность языка... – это враги, которые постоянно нуждаются друг в друге» (Лотман Ю.М. Об искусстве... С. 304).

<sup>12</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 3–40.

континуального и дискретного и где именно поэтому ее скрытый исток – антитеза иконического и словесного – обнажится ее скрытый исток – антитеза иконического и словесного<sup>13</sup>. В статье, например, сказано, что миф первоначально разыгрывался в форме ритуала, в то время как протолитературу образовывали «чисто словесные сообщения». Еще более прозрачно описание воздействия мифа на такого рода бытовое/историческое сообщение: в результате оно «насыщалось элементами сверхъязыковой организации, становилось не цепочкой слов-знаков, а единым сложно организованным знаком – текстом»<sup>14</sup>. Это едва ли не буквально совпадает с тем, как в «Структуре художественного текста» интерпретировалась «вторичная» иконизация высказываний на естественном языке. Однако всего любопытнее общая логика. В обеих статьях анализируется соперничество и взаимовлияние двух семиотических механизмов, однако обратное воздействие «периферийно-литературного» на миф выглядит не столько как переход в новое качество, сколько как разложение последнего. Миф выступает маркированным членом оппозиции, и в этом смысле весьма симптоматично, что противоположная ему инстанция не наделяется устойчивым именем.

В совместной с Успенским статье миф во многом запечатлен в другом аспекте – коммуникативном, со стороны тех эффектов, которые вызывает его работа как своеобразной моделирующей системы. Мифологическое на этот раз противопоставляется дескриптивному (логическому) как то, что подразумевает наличие изоморфизма между миром и его описанием. Парадоксальный мифологический семиозис – язык собственных имен – носит неконвенциональный характер (название тут тождественно называемому объекту, которым

---

<sup>13</sup> В такт с этим в статье Лотмана того же года «Семиотика культуры и понятие текста» можно наблюдать – в особом стадийном развороте – неожиданное, единственное после 1974 года возвращение к «вопросу о первичности» (Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1981. Вып. 515. С. 3–4).

<sup>14</sup> Лотман Ю.М., Минц З. Г. Литература и мифология // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1981. Вып. 546. С. 40. Некоторые положения этой статьи войдут в написанную авторами совместно с Е.М. Мелетинским статью «Литература и мифы» для второго тома энциклопедии «Мифы народов мира» (1982).

и манипулирует мышление), а потому принципиально непереводим. В целом все это достаточно хорошо вписывается в понимание мифа как царства «одного и того же», однако локализуется мифологическое теперь иначе. Лотман и Успенский говорят об изначальной – и в стадиально-историческом, и в онтогенетическом планах – неоднородности человеческого сознания и языка, в которых противоречиво уживаются мифологическое и немифологическое (такая апелляция к раннему детскому возрасту затем отразится, в особом – полемическом по отношению к фрейдизму – преломлении, но снова в связи с проблемой перевода, в другом докладе Лотмана на семиотическом симпозиуме 1974 года – «О редукции и развертывании знаковых систем»). Миф оказывается укоренен в языке на правах особого его пласта, это «инкорпорированный в толщу естественного языка некоторый другой, иначе устроенный язык»<sup>15</sup>.

В этой перспективе чрезвычайно интересно, что в статье о происхождении сюжета художественный текст рассматривается как реализация «оптимальной» – не иерархической, а на одном уровне – соотносительности мифологической и периферийной семиотических структур<sup>16</sup>. И это разительно отличается от того, как мыслилась трансформация словесного сообщения в художественный знак в других лотмановских работах, где она расценивалась как плод то «вторичной» иконизации, то «подражания» проективным/изобразительным искусствам в стремлении преодолеть условность своего натурального означающего, но, в любом случае, толковалась как результат некоего семиотического импорта, наложения. Миф же в статьях 1973 года находится даже не рядом с естественным языком, а внутри него. Если несколько переиначить лотмановскую метафору, миф здесь – необходимый «внутренний враг», да еще и такой, который занимает центральную, отмеченную позицию. Тем самым, по сути, мифологическое превращается в еще одну «первичную моделирующую систему», конкурирующую с естественным языком и его преобразовывающую на его же территории. И такое вторжение непереводимого в переводимое делает теоретически из-

---

<sup>15</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1973. Вып. 308. С. 287.

<sup>16</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры... С. 29.

быточной идею вторичных знаковых систем, готовя ту ее релятивизацию и отмену, которая будет узаконена в тезисах 1974 года.

В статье «Миф – имя – культура» есть, однако, и нечто совсем другое, и его присутствие выдает уже то, что она не до конца согласуется со статьей о происхождении сюжета. Сошлемся прежде всего на размышления о «лоскутности» мифологического пространства, которые нельзя считать совершенно противоречащими взгляду на него как на область недискретного (принцип изоморфизма действует скорее по вертикали, чем по горизонтали), но которые тем не менее проникнуты явно иным общим пафосом. И он непосредственно обусловлен «ономастическим» прочтением мифа: вселенная собственных имен персоналистична, а значит – плюралистична. Однако противоречие это разрешимо (или, по крайней мере, мотивируемо) в другом измерении. Неконвенциональность собственных имен не иконична, но по преимуществу индексальна: она предполагает динамическую связь знака со своим (единичным, индивидуальным) объектом и с интерпретатором<sup>17</sup>. Миф как бы императивно предъявляет каждому человеку матрицу его личности, позволяя ему идентифицировать себя на уровне своей первосушности<sup>18</sup>. И как раз по этой линии Лотман различает прагматику цент-

---

<sup>17</sup> Любопытно, что, говоря о мифологическом потенциале киноискусства, Лотман и Минц упоминают, в частности, технику съемки крупным планом, о магическом влиянии которого один из ранних кинотеоретиков – Ж. Эпштейн – писал так: «Крупный план ограничивает и направляет внимание. Он вынуждает меня <...> кино политеистично и теогенно» (Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933. М., 1988. С. 101, 106). Ср. еще к этому у Лотмана прямое уподобление крупного плана именам собственным в мифе, которые, в свою очередь, противопоставляются и иконическим, и символическим знакам, поскольку – на их фоне – «обнаруживают незнаковые свойства реальных предметов» (Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1973. Вып. 411. С. 148, 150).

<sup>18</sup> В качестве параллели, не вовсе чуждой авторам статьи (хотя цитируемый текст был издан только в 1977 году), здесь можно было бы привести толкование культа у П.А. Флоренского. Ср., например: культ «слова такие говорит, которые именно – то самое, что хотелось бы нам сказать, но что мы никогда не сумели бы сказать <...> придает нашему хаотическому, случайно слагающемуся <...> индивидуальному горю форму вселенскую,

ральных и периферийных текстов в статье о происхождении сюжета: «Миф всегда говорит обо мне. “Новость”, анекдот повествуют о ДРУГОМ»<sup>19</sup>. (Заметим, что индивидуальность и конкретность собственных имен Лотман с еще большей интенсивностью акцентирует в отдельной главе своей итоговой книги «Культура и взрыв» (1992), – вопреки, скажем, К. Леви-Строссу, который рассматривал ономастикон как составную часть системы классификаторов.)

И такой поворот для лотмановских исследований 1973 года не был единичным. В статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры», также помещенной в VI выпуске «Семиотики», Лотман противопоставляет коммуникации вида «Я – ОН» – коммуникацию вида «Я – Я». Но, отталкиваясь от базовой антитезы первичного и вторичного, он избирает здесь иной путь – в обход антитезы словесного и иконического, что сразу же оборачивается жестким разграничением семантики и синтагматики. Первичное – в режиме «Я – ОН» – сообщение предстает в статье как сугубо семантическое, обладающее определенным объемом информации, «распаковываемой» с помощью готового кода. А вторичное – в режиме «Я – Я» – сообщение оказывается трехъярусным (что уже само по себе свидетельствует о кризисе двоичной модели): в процессе трансляции оно переорганизуется за счет «чисто синтагматического добавочного кода»<sup>20</sup> и благодаря этому обретает способность насыщаться внетекстовыми ассоциативными значениями. Цель подобной «автокommunikации» – не передача информации, но ее умножение, «перформирование самой личности». А в качестве примеров вторичного кода Лотман в первую очередь называет ритм, с его «фасцинирующим» (термин Ю.В. Кнорозова) воздействием, и, соответственно, те «бессодержательные» явления культуры – вроде орнамента или музыки, где он главенствует. В высказывании же на естественном языке подобная коммуникативная переориентация приводит к тому, что слова редуцируются и обращаются в лишенные собственной семантики индексы.

---

форму чистой человечности...» (Флоренский П.А. Философия культа. М., 2004. С. 130).

<sup>19</sup> Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры... С. 12.

<sup>20</sup> Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1973. Вып. 308. С. 232.

С некоторыми вариациями близкая логика реализуется в статье «Каноническое искусство как информационный парадокс»<sup>21</sup>. По уже знакомой оси каноническое противопоставляется тут неканоническому как то, что направлено не на передачу получателю фиксированных сведений извне, а на выработку информации внутри его сознания, на «перекодировку» его личности. В первом случае текст равен самому себе, во втором – открыт контексту и служит лишь «возбудителем» информации. Но при этом первый тип формообразования вполне ожидаемо уподобляется естественному языку, а вот второй – музыке, которая тем самым единолично утверждает в роли антипода языка, замещая на этом месте искусства изобразительные/проективные (среди которых, впрочем, она тоже мелькала). В таком эпизодическом для Лотмана выдвижении музыки на авансцену теории соблазнительно увидеть завуалированную отсылку к знаменитому леви-стросссовскому сравнению музыки и мифа (тем более, что соответствующий фрагмент первого тома «Мифологических» в 1972 году был опубликован по-русски в сборнике «Семиотика и искусствоведение», автором вступительной статьи к которому и одним из составителей и редакторов был Лотман). Но так или иначе миф – этот пантеон собственных имен – с неизбежностью попадает в рубрику «автокоммуникации», равно как, будучи «прафольклором», он автоматически оказывается на одной стороне с искусствами каноническими.

Иными словами, если в аспекте синтактики и семантики миф у Лотмана разворачивается в сфере недискретного, то в аспекте прагматики (возможно, совпадающем с ритуалом) – в сфере индексального, для которой характерны минимализация текста, его исчерпание, превращение в импульс, вызывающий в сознании человека информационный взрыв. Можно сказать, что индексальность увлекает за пределы текста в пространство сознания (подобно тому как в семанализе Ю. Кристевой жест/анафора восстанавливает поглощенную знаком пространственность и телесность). Как выразился об известной дзэнской практике Д.Т. Судзуки, коан «может быть сравнен с куском кирпича, которым стучат в ворота: когда ворота откры-

---

<sup>21</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16–22.

ты, его выбрасывают»<sup>22</sup>. И это движение по направлению к сознанию с необходимостью вводит в игру тот самый фактор множественности, который мифу как будто бы должен быть чужд.

Между тем намеченный маршрут в лотмановских исследованиях 1973 года возможно лишь реконструировать (с определенной долей гадательности и условности) – на поверхности он проложен не был. И это может быть поставлено в прямую зависимость от той онтологизации текста, которая – за редкими исключениями – в последующих лотмановских работах только усилится. Мифологические интуиции 1973 года будут во многом «демифологизированы». Генерализация антитезы дискретного и недискретного до общекультурного механизма дуальности повлечет за собой то, что мифологическое, наряду с естественным языком, перестанет восприниматься как что-то «первичное» и обратится в частное проявление этой антитезы<sup>23</sup>. А с конца 70-х годов эта переоценка ценностей будет поддержана вдобавок теорией функциональной асимметрии мозга (особенно знаменательна здесь статья 1978 года «Феномен культуры»<sup>24</sup>, где выстраиваемый с оглядкой на более ранние работы пучок оппозиций *детское сознание ↔ взрослое, мифологическое ↔ историческое, иконическое ↔ словесное* и т. п. полностью утрачивает разноранговость и сводится к антитезе дискретного и континуального, соотносенную с противопоставлением право- и левополушарного принципов мышления). И такое сближение мозга, текста и культуры обернется, в конечном итоге, пантекстуализмом, воззрением на семиосферу как на монадологический универсум, в котором как текст рассматривается и отдельная человеческая лич-

<sup>22</sup> Дзэн-Буддизм. Бишкек, 1993. С. 290.

<sup>23</sup> Еще один путь модернизации изначальной «лотмановской» концепции предложил Д.М. Сегал, высказавший гипотезу о существовании имплицитной «глобальной моделирующей семиотической системы», которая лежит в основании и *первичной*, и *вторичных* систем. Ср.: Сегал Д.М. 1) Литература как вторичная моделирующая система // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 11–50; 2) «Et in Arcadia ego» вернулся: наследие московско-тартуской семиотики сегодня // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 30–40.

<sup>24</sup> Лотман Ю.М. Феномен культуры // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1978. Вып. 464. С. 3–17.

ность<sup>25</sup>. Разрушив концепцию «вторичных моделирующих систем», миф войдет в состав еще более монументального семиотического построения «прирученным» (хотя и не целиком), лишившимся наиболее «опасных» своих черт – непосредственной (как бы минующей антитезу иконического и словесного) укорененности в языке и индексальности.

\* \* \*

В завершающей главе «Культуры и взрыва» – самой «антитекстуальной» из поздних работ Лотмана – говорится о том, что исходной точкой семиотической системы является не один знак, а хотя бы два<sup>26</sup>. Однако все в том же 1973 году – и такая синхронность едва ли случайна – А.М. Пятигорским в заметке «О некоторых теоретических предпосылках семиотики»<sup>27</sup> была предложена гораздо более радикальная идея, согласно которой первичным является вообще не знак, но «свойство быть знаком», реализующееся внутри семиотической ситуации. Идея эта на первый взгляд напоминает основоположения классической американской семиотики, однако она не только имела собственную предысторию (связанную, в том числе, с буддологическими исследованиями Пятигорского<sup>28</sup>), но и получила весьма «неклассическое» развитие. В 1973–1974 годах Пятигорский вместе с М.К. Мамардашвили работает над книгой «Символ и сознание» (1984) (предварительный вариант первой части которой был напечатан в 1971 году в V выпуске «Трудов по знаковым системам»). В предисловии к книге авторы объявляют о своем «отъезде» из семиотики, и такое размежевание сказалось, среди прочего, на

<sup>25</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Культура как субъект и сама-себе объект // Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Bd. 23. S. 187–197.

<sup>26</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 266.

<sup>27</sup> Пятигорский А.М. О некоторых теоретических предпосылках семиотики // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 187–191.

<sup>28</sup> Особенно важны здесь статьи Пятигорского А.М.: 1) О психологическом содержании учения раннего буддизма // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1968. Вып. 201. С. 170–211; 2) «Знание» как «знак личности» в духовной культуре древней Индии // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1973. Вып. 309. С. 216–264.

решительном противопоставлении знака и символа. Знак замещает собою предмет и сам существует как предмет, как материализованное «знание», которым можно оперировать вполне механически. Символ же является репрезентацией не предмета, а «сознательных посылок и результатов сознания»<sup>29</sup> и отвечает за «понимание», предполагающее не только извлечение такой информации, но и рефлексии о его условиях (к которым принадлежит и «свойство быть знаком»). И эта развернутость в сторону «сферы сознания», замыкающая символ в прагматической плоскости, позволяет даже определить его как «вещь», обладающую способностью «индуцировать состояния сознания, через которые психика индивида включается в определенные содержания (структуры) сознания»<sup>30</sup>.

Так проведенное, различие это до некоторой степени напоминает лотмановское различие двух типов коммуникации – «Я – ОН» и «Я – Я», во втором из которых задействованы тексты/знаки с «нулевой» семантикой<sup>31</sup>. И как будто для того, чтобы избежать

<sup>29</sup> Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. М., 1997. С. 99.

<sup>30</sup> Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Там же. С. 151.

<sup>31</sup> Здесь было бы крайне интересно затронуть трактовку символа Лотманом, у которого она отличается характерно противоречивой неокончателностью. В одной статье, 1987 года, о символе говорится как о «конденсаторе» различных принципов знаковости, и это иллюстрируется параллелью с иконой, которая не только иконична (в семиотическом смысле), но и индексальна, так как ее выражение лишь указывает на содержание. И вслед за этим Лотман делает неожиданный (с точки зрения пирсовской типологии знаков) вывод: «Отсюда известная конвенциональность символического знака» (Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Учен. зап. / Тартуский ун-т. 1987. Вып. 754. С. 21). В другой же статье – 1992 года – символ противопоставляется эмблеме как знак, который не полностью предсказуемым образом связан со своим значением, а потому носит «лишь частично конвенциональный <...> характер» (Лотман Ю.М. Между эмблемой и символом // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 417). И такие колебания напрямую обусловлены, как кажется, «имплицитным» лотмановским пониманием индексальности как механизма, перебрасывающего мостик между такими двумя сторонами знака, которые сами собой не сопрягаются – иконическим ли или условным способом. Тем самым Лотман окольным путем приходит к представлениям Пирса о динамической природе индексальности, что проливает дополнительный свет и на «ономастическое» толкование мифа.

опасности подобного уравнивания символа и знака, Мамардашвили и Пятигорский дополняют начальное противопоставление еще одним (на этот раз открыто отсылающим к «тартуской» фразеологии<sup>32</sup>) – первичного и вторичного в самой символике. Эта новая антитеза призвана увеличить «дистанцию» между исходными элементами – знаком и символом, а главное – разместить их на более многомерной координатной сетке. В одной из версий антитеза эта выглядит так: «Первичные символы (и соотносимые с ними первичные мифы) лежат на уровне спонтанной жизни сознания <...> Вторичные символы фигурируют на уровне мифологической системы, которая <...> является результатом идеологической (научной, культурной и т. п.) проработки, интерпретации»<sup>33</sup>. При сравнении с ранней лотмановской моделью здесь прежде всего бросается в глаза демонстративно иное решение «вопроса о первичности»: место естественного языка занимают сопряженные со «структурами сознания» символы (причем сопряженные неконвенциональным образом). А если присмотреться внимательнее к природе вторичных символов, перед нами и вообще окажется почти зеркальная копия «тартуской» модели-прототипа. Как прямо следует из предваряющих цитированный отрывок рассуждений<sup>34</sup>, такого рода символы – это продукт «десимволизации», происходящей при попадании (первичных) символов в знаковую среду, где они начинают функционировать в «автоматическом режиме» и, по сути, превращаются в знаки, сохраняя на себе лишь след своего «сознательного» бытия. Трехчленный ряд – первичные символы, вторичные символы, знаки – легко сокращается до основного, двучленного, и неудивительно, что заключительная глава книги будет посвящена соотношению *символических* и *естественно-языковых* начал как фактору, определяющему характер культуры. У вторичных систем устойчивого места в этой дихотомии нет, зато их возникновение привносит в рисуемую картину динамический момент и нарушает видимый

<sup>32</sup> Это калькирование заходит очень далеко, так что мы можем встретить, к примеру, такие выражения, как «вторичные интерпретирующие системы» или «вторичные символические системы».

<sup>33</sup> Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание... С. 133.

<sup>34</sup> Ср.: Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание... С. 101–102.

паритет между «символизмом» и «языковостью». Системы эти не зря аттестуются то как «псевдосимволы», то как «псевдоструктуры». У Лотмана вторичные системы надстраивались над первичной, над естественным языком – у Мамардашвили и Пятигорского они предстают результатом «грехопадения» первичных символов под влиянием естественного языка<sup>35</sup>. И это целиком соответствует убеждению авторов (противоположному лотмановской позиции), не без вызова выдвинувших на первых страницах своих размышлений «антигипотезу» Сепира–Уорфа, по которой, в конечном счете, «какие-то структуры языкового мышления более связаны с *отсутствием* сознания, нежели с его присутствием»<sup>36</sup>.

К переворачиванию «семиотической» логики дело, однако, не сводится. (Первичные) символы отличаются от знаков (и от вторичных символов) еще и по своему «залогу». Знаками манипулируют – символы более чем активны. И постулирование их самопроизвольности заставляет Мамардашвили и Пятигорского детально отграничивать свою точку зрения от психоаналитической, параллель с которой здесь напрашивается. Не углубляясь сейчас в эту тему (и не пытаясь рассматривать взгляды авторов на психоанализ – а они совпадают далеко не во всем<sup>37</sup> – раздельно), сошлемся на одну позднейшую статью, которой можно воспользоваться как своеобразным сжатым (полу)автокомментарием к тому, о чем идет речь<sup>38</sup>. Суть предпринимаемой в статье ревизии фрейдизма заключается в отказе онтологизировать бессознательное как какой-то отдельный уро-

<sup>35</sup> В другом месте вторичные структуры характеризуются как своего рода «подпорки» для людей, которые сами не способны быть «на уровне первичном», но благодаря им получают возможность как-то с ним «соотнестись» (ср.: Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание... С. 176–177). Религиозные коннотации тут еще более прозрачны.

<sup>36</sup> Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание... С. 40.

<sup>37</sup> Ср., например: Мамардашвили М.К. О психоанализе // Мамардашвили М.К. Необходимость себя. М., 1996. С. 335–351 (лекция 1980 года); Пятигорский А.М. О психоанализе из современной России // Пятигорский А.М. Избранные труды. М., 1996. С. 116–134 (статья 1977 года).

<sup>38</sup> Ср.: Зинченко В.П., Мамардашвили М.К. Изучение высших психических функций и эволюция категории бессознательного // Тезисы докладов Всесоюзной конференции «Развитие эргономики в системе дизайна». Боржоми, 1979. С. 270–282.

вень психики. Вместо этого в самом сознании предлагается различать две оперативные области – «контролируемого» и «неконтролируемого». Вторая из них – зона свободных (и в этом смысле бессубъектных) действий – как раз и отождествляется с «бессознательным», а возможность таких действий связывается с наличием в сознании особых, артикулирующих их «квазифизических» объектов – аналогов (первичных) символов<sup>39</sup>.

Такое педалирование спонтанности позволяет уловить и самое для нас любопытное – то, почему в комментируемом фрагменте «Символа и сознания» первичные символы упоминаются в паре с «первичными мифами» (а вторичные символы – в паре с «мифологической системой»). Конспективным сближением мифа с символом завершается уже первая («метатеоретизирующая» о сознании) глава книги, и тот пункт, по которому оно происходит, состоит в утверждении бытийности как одного, так и другого<sup>40</sup>. Будучи «фактом» так же, как символ – «вещью», миф является неразложимой и неанализируемой «целостностью», которая порождает множество интерпретаций (реализующихся во вторичных системах), но на которую саму по себе можно только указать. И эта непроницаемая монолитность мифа (вынуждающая сменить язык слов на язык жестов) – другая сторона его разделяемой с символом причастности к неконтролируемой жизни сознания. Миф противится исчерпывающему истолкованию по той же причине, по какой символ – обращению с ним, как с мертвым орудием. Так что – в горизонте рассуждений Мамардашвили и Пятигорского – миф спорадически «пристегивается» к символу для того, чтобы подчеркнуть в этом «предметно-деятельном» органе сознания, «вырабатывающем» свободу, аспект чистого присутствия смысла, пребывания в себе.

В дальнейшем судьба мифа как семиотической системы сложится у Мамардашвили и Пятигорского по-разному, но в одинаковой мере симптоматично. Мамардашвили единственный, как кажется, раз мимолетно вспомнит об этой проблеме в предисловии к книге «Стрела познания» (написанной в середине 70-х годов и допол-

---

<sup>39</sup> Собственно, в других работах Мамардашвили эти «третьи вещи» символами нередко и называются.

<sup>40</sup> Ср.: Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание... С. 82–84.

ненной в 80-е). Сославшись на то, что семиотики определяли миф как «вторичную моделирующую систему», и на то, что миф, в отличие от естественного языка, неконвенционален, Мамардашвили завершит свой экскурс в вопросительном ключе: «И тогда же возникла мысль: нет ли и в языке <...> таких же образований, которые не характеризуются <...> произвольностью знаков?»<sup>41</sup>. При желании вопрос этот можно прочесть как прямую аллюзию на статью Лотмана и Успенского о собственных именах. Ближайшим же образом все это небольшое отступление в минувшее (каковым после «Символа и сознания» семиотика и должна была казаться) спровоцировано, в свою очередь, навеянным О.Э. Мандельштамом размышлением о «содержаниях слов» как особых «органах-представлениях», подобных «квазивещественным» структурам сознания. Но в любом случае Мамардашвили принимает квалификацию естественного языка как «первичной моделирующей системы» и лишь пытается (вольнo или невольнo повторяя маршрут Лотмана и Успенского) обнаружить в нем то, из чего миф вырастает (причем учитывая конструирующий активизм подобных «органов», и на этот раз индексальная составляющая языка выдвигается на первый план).

Иначе строились отношения между мифом и моделирующими системами в работах Пятигорского. В таких статьях, как «Семиотическая ситуация в свете обсервативной методологии» (1981) или «Несколько слов об изучении религии» (1994)<sup>42</sup>, Пятигорский ниспровергнет понятие «вторичных моделирующих систем», и при этом к «мифологическому» аргументу (как и к «символологическому») не прибегнет вовсе. Более того, во второй статье миф даже уступит приоритет своему извечному сопернику – ритуалу, служащему здесь тем началом, по которому религия «всегда «первично» моделируется»<sup>43</sup>. И в то же время в своих лекциях «Мифологические раз-

---

<sup>41</sup> Мамардашвили М.К. Стрела познания. М., 1996. С. 18.

<sup>42</sup> Ср.: Пятигорский А.М. Избранные труды... С. 37–53.

<sup>43</sup> Добавим, что в пользу ритуала «подправит» взгляды К. Леви-Стросса на соотношение мифа и ритуала и В.Н. Топоров (ср.: Топоров В.Н. О ритуале // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60), который, кстати, в своих работах (в том числе написанных в соавторстве с Вяч. Вс. Ивановым) представление о мифе как о вторичной системе обходил молчанием.

мышления» (1993), где споры с лотмановской концепцией останутся за бортом, Пятигорский развернет многоступенчатую и почти безбрежно расширительную «феноменологию» мифа, некоторые краеугольные камни которой взяты из фундамента совместной с Мамардашвили книги. К примеру, текст как объект мифологического исследования – это то, что сопротивляется интерпретации, поскольку «как чистое содержание он уже *имеет в себе* интерпретацию», само же содержание может интерпретироваться «столько раз и столькоими способами, сколько было, есть и будет актов интерпретации». А мифологические «конфигурации» событий и действий – это то, что наделено свойством «абсолютной объективности», которая «полностью *несемантическая*», поскольку любая ее интерпретация будет уже «находиться в области другого содержания, другого текста и другого контекста, а не внутри самого мифа»<sup>44</sup>. Миф в лекциях – прибежище смысла, который неприступно погружен в себя (и непрерывное лексическое кружение, впрочем, и вообще являющееся «фирменной» приметой письма Пятигорского, как будто должно передать эту самозавороженность мифологического смысла), но сбывается лишь вне себя, в бесконечных истолкованиях, воплощающихся, выполняющихся во все новых и новых сериях текстов. И в силу этого вопрос о мифе и религии (= ритуале, культуре) разрешается в «Мифологических размышлениях» с несколько иными, чем в статье об изучении религии, акцентами – в духе давней совместной с Лотманом работы «Текст и функция» (1968)<sup>45</sup> (которой суждено было стать той развилкой, миновав которую один автор – после недолгого движения в ином направлении – навсегда уже утвердится на пути «текстуальном», а другой – на пути «функциональном», приведшем его к идеям «семиотической ситуации», «наблюдателя», целой «обсервационной философии» и т. д.). Миф как текст и содержание выступает в лекциях в качестве объективно данного (и в этом плане первичного), а религия, отождествляемая с «религиозной» функцией, – в качестве субъективной величины, зависящей от характера интерпретации и использования мифа<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Пятигорский А.М. Мифологические размышления. М., 1996. С. 30, 88.

<sup>45</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Семиосфера... С. 434–442.

<sup>46</sup> Ср.: Пятигорский А.М. Мифологические размышления... С. 168–169.

Одним словом, если в развитии лотмановского категориального аппарата миф сыграл роль своего рода диверсанта, который, опрокинув понятие «вторичных моделирующих систем», затем ушел в тень, то у Пятигорского и Мамардашвили (как его соавтора) критика этого понятия будет вестись на иных – метафизических – основаниях, и миф в ней вообще будет задействован на правах достаточно случайного как будто бы «двойника» первичного символа. Однако, попав в гравитационное поле «лотмановской» проблематики, миф в исследованиях авторов парадоксальным образом окажется привязанным к ней настолько, что за пределами этого поля утрачивает всякую понятийную стабильность. Мамардашвили, для которого семиотика быстро отодвинется в прошлое, в «Стреле познания» сделает неожиданную ей «уступку», а потом, когда энергия отталкивания совсем исчезнет, возвратится даже частично (в лекциях «Введение в философию», 1979) к привычному противопоставлению мифа и философии: мифическое/магическое здесь – это синоним освоенного, осмысленного, понятного, а появление философии начинается с удивления и вопроса<sup>47</sup>. Для Пятигорского, напротив, «тартуская» семиотика на многие годы останется оппонентом, однако полемика с нею и «мифотворчество» разойдутся в разные стороны. И подобное увеличение «разности потенциалов» обернется на одном полюсе – панмифологизмом, а на другом (в лекциях «Мышление и наблюдение», 2002) – полным расчетом с семиотикой: вместе с культурологией, постструктуралистской антропологией и пр. она будет объявлена порождением такого самосознания (очевидно – европоцентристского), при котором одна культура полагает себя единственно способной к самосознанию и к осознанию себя «культурой вообще»<sup>48</sup>. И одновременно (в романе «Древний человек в городе», 2001) Пятигорский создаст шаржированный – при всей его обаятельности – портрет ученого, очень напоминающего Лотмана. Семиотический цикл в жизни мифа на этом будет завершен.

---

<sup>47</sup> Ср.: Мамардашвили М.К. Необходимость себя... С. 11–24.

<sup>48</sup> Пятигорский А.М. Мышление и наблюдение. Riga, 2002. С. 90.

## Миф, имя и рассказ

Как и некоторые другие объекты культуры («литература» и «культура» в целом), мифология, по-видимому, обладает кумулятивным устройством: ее новые интерпретации, включая научные теории, интегрируются в нее, делаются сами ее составной частью. Дело в том, что миф в западной культуре – понятие «изобретенное», без непосредственно данного референта, начиная с глубокой древности оно конструируется извне, глазами не-мифологической, «рационалистической» культуры: соответственно все высказывания этой культуры о мифологии обогащают свой собственный предмет и заслуживают рассмотрения вместе с ним<sup>1</sup>. Для нашей культуры миф – «свое иное», в ней практически отсутствуют тексты, которые сами заявляли бы о себе «я – миф». Миф доходит до нас косвенными, опосредованными путями, порой в неузнаваемом виде – либо через коннотативные сообщения (например, по модели, описанной Р. Бартом в его книге «Мифологии»), либо через метаязыковую интерпретацию и рефлексии, включая реконструкцию и научную публикацию памятников архаических культур (ритуалов, текстов). Обе эти формы восприятия мифа равно реальны и перспективны как объекты изучения.

В данной статье я попытаюсь рассмотреть только один из аспектов мифа – его функцию в *повествовательных* текстах, обращаясь не столько к материалу архаических «мифических представлений» и «мифопоэтических текстов», сколько к научно-теоретическим концепциям последних двух столетий. Как я надеюсь показать, они способны сказать нам о мифе больше, чем мы читали в них до сих пор.

---

<sup>1</sup> См.: *Detienne M. L'invention de la mythologie. Paris, 1981.*

Такой метод исследования сближается с герменевтикой, углубленным толкованием научных текстов, посвященных теории мифа.

Отправной точкой послужат две статьи Ю.М. Лотмана, опубликованные в Тарту в одном и том же 1973 г. (одна – в шестом выпуске «Трудов по знаковым системам», другая – во втором выпуске лотмановских «Статей по типологии культуры») и с разных сторон затрагивающие проблему мифа.

В статье «Миф – имя – культура» (название которой отчасти повторено в заголовке настоящей работы) утверждается конституирующая роль *имени собственного* для мифологического сознания. Такое сознание оперирует одноранговыми, нерасчленимыми на признаки и однократными объектами, которые не допускают логической, концептуальной классификации:

...логическому понятию класса (множества некоторых объектов) в мифе соответствует представление о многих, с немифологической точки зрения, предметах как об одном<sup>2</sup>.

Отсюда делается вывод:

В рисуемом таким образом мифологическом мире имеет место достаточно специфический тип семиозиса, который сводится в общем к процессу *номинации*: знак в мифологическом сознании аналогичен собственному имени<sup>3</sup>.

И, в качестве еще более общего вывода:

Итак, миф и имя непосредственно связаны по своей природе. В известном смысле они взаимопределяемы, одно сводится к другому: миф – персонален (номинационен), имя – мифологично<sup>4</sup>.

Во второй статье, «Происхождение сюжета в типологическом освещении», вопрос о мифе и имени ставится иначе. Миф характеризуется как циклический текст без начала и конца, одним из важнейших законов которого «является тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей <...> Упоминаемые на разных уровнях циклического мифологического устройства персонажи и

---

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992. С. 59.

<sup>3</sup> Там же. С. 60.

<sup>4</sup> Там же. С. 62.

предметы суть различные собственные имена одного»<sup>5</sup>. В дальнейшем такой мифологический, циклически-временной механизм порождения текстов исчезает; «персонажи различных слоев [текста перестают] восприниматься как разнообразные имена одного лица и [распадаются] на множество фигур»<sup>6</sup>.

В обеих статьях признается сущностная связь мифа с именем собственным; во второй из них она не объясняется, а просто декларируется как нечто очевидное – в самом деле, Лотман характеризует персонажей и предметы мифологического текста как «различные собственные имена одного», даже не оговаривая возможность рассматривать их как имена *нарицательные*. Формулировки двух статей не противоречат прямо друг другу и лишь разнятся по внешней форме: в статье «Миф – имя – культура» миф характеризуется тем, что в нем *у разных объектов (или персонажей) одинаковые имена*, а в «Происхождении сюжета...» – тем, что в нем *у одного и того же объекта (или персонажа) разные имена*. В первом случае мифу как бы приписывается омонимия, во втором – синонимия<sup>7</sup>. Однако по сути как раз здесь эта понятийная оппозиция нейтрализуется: в мифическом тексте эквивалентны не имена персонажей, а *сами персонажи*, различие по природе между объектом и его именем исчезает, а поэтому соименность объектов (персонажей) больше не отличается от их многоименности.

Эти две разные формы представления проблемы могут объясняться просто тем, что в первой из двух статей у Ю.М. Лотмана был соавтор – Б.А. Успенский, который и в некоторых других своих работах возвращается к характеристике культур, трактующих имя собственное как однозначно связанное с обозначаемым объектом и потому не допускающих синонимии<sup>8</sup>. Есть и более далекие теорети-

<sup>5</sup> Там же. С. 225.

<sup>6</sup> Там же. С. 226.

<sup>7</sup> Категории омонимии и синонимии используются в статье «Миф – имя – культура»; в ней с помощью этих категорий проводится оппозиция между «мифологией» и «поэзией»: «Если поэзия связана с синонимией, то мифология реализуется в противоположном явлении языка – омонимии» (Там же. С. 73).

<sup>8</sup> Ср., например, в статье «Раскол и культурный конфликт XVII века» (1992): «В самом деле, именно собственные имена характеризуются непосредственной и однозначной связью обозначения и обозначаемого: изменение

ческие предшественники – например (если брать только авторов заведомо известных Лотману), для «омонимической» концепции мифа это К. Леви-Стросс, а для «синонимической» М. Элиаде. Еще важнее, что у двух сопоставляемых работ различная тема: если статья «Миф – имя – культура» описывает мифологическое мышление и сознательно отвлекается от нарративных и вообще текстуальных аспектов мифа<sup>9</sup>, то «Происхождение сюжета...», напротив, посвящено именно гипотетическому генезису повествования как формы, наследующей мифу, хотя и структурно отличной от него<sup>10</sup>. Для исследования этих двух объектов используется одно и то же понятие – *имя собственное*.

В лингвистике и семиотике обычно считается, что имя собственное обладает денотатом, но в принципе лишено смысла: это семантически пустая метка, отличающая предмет (человека, бога, животное, место и т. д.) от других, но не описывающая и не классифицирующая его, ничего не говорящая о его природе. Это негативное определение, в нем имя собственное характеризуется некоторой нехваткой. Другое дело, что в реальных языках разные имена собственные неодинаково наделены свойством «быть именем собственным»: «Так, *Иван* является в большей степени СИ [собственным именем], чем *Иванушка* или *Иван Иванович*, поскольку два последних имени более мотивированы и богаты значением в силу содер-

---

в форме имени связывается обычно с другим денотатом (содержанием), т. е. измененная форма естественно понимается как ДРУГОЕ имя» (*Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 1. М., 1994. С. 340).

<sup>9</sup> «Во избежание возможных недоразумений следует подчеркнуть, что в настоящей работе нас не будет специально интересовать вопрос о мифе как специфическом повествовательном тексте и, следовательно, о структуре мифологических сюжетов...» (*Лотман Ю.М.* Цит. соч. С. 59).

<sup>10</sup> Слово «сюжет» употребляется Лотманом в специфически русском значении термина, связывающем его именно со структурой повествовательных текстов, тогда как, скажем, в английском и французском языке соответствующие слова *subject*,  *sujet* означают вообще «тему» любого, не обязательно повествовательного текста или визуального изображения. Очерк истории данного понятия в отечественной науке см. в статье: *Зенкин С.Н.* Русская реалистическая нарратология XX века (К истории понятия «сюжет») // Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время). Новосибирск, 2008 (в печати).

жащейся в них дополнительной информации»<sup>11</sup>. Структуральная антропология также приходит к выводу о том, что в «первобытных» обществах при присвоении собственных имен «означивание происходит всегда, делается ли оно другими или нами самими»<sup>12</sup>; т. е. имена собственные все же выполняют классифицирующую функцию, просто при этом образуются классы особого рода, несводимые к логическим понятиям. Отзвук этой идеи Леви-Стросса, очевидно, как раз и содержится в замечании Лотмана и Успенского о том, что «логическому понятию класса <...> в мифе соответствует представление о многих <...> предметах как об одном».

В философии имя собственное традиционно трактуется несколько иначе, через позитивное понятие *идентичности*. Если оставить в стороне религиозно-философские традиции, в частности имяславие (впрочем, Лотман знал творчество такого его последователя, как П.А. Флоренский), идея связи имени с сущностью предмета была важна для романтической и неокантианской философии *мифа*, в которой имя трактуется как знак, сверхбогатый смыслом – не рациональным смыслом логических дескрипций, а интуитивно переживаемым смыслом уникального и целостного существа, вся сущность которого в свернутом виде содержится в имени. Соответственно смена имени – не знаковый, а онтологический акт, не метафора, а метаморфоза. Прочитываем Э. Кассирера, который упоминается в статье Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц «Литература и мифология» (1981) и который сам, в свою очередь, опирался на Шеллинга с его концепцией «тавтологичности» (а не аллегоричности) мифа:

Оформленное слово само является в себе ограниченным индивидуальным – и потому ему подчинена определенная область бытия, своего рода индивидуальная сфера, и над ней оно безраздельно властвует. В особенности *имя собственное* оказывается связанным таинственными узами со своеобразием *существа*. И в нас продолжает во многих случаях действовать эта своеобразная робость перед именем собственным – ощущение, будто оно не просто соединено с человеком внешне, а каким-то образом является его «принадлежностью» <...> для изначального мифологического мышления имя даже <...> выра-

<sup>11</sup> Топоров В.Н. Из области теоретической топонимистики // Вопросы языкознания. 1962. № 6. С. 8.

<sup>12</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 257.

жает внутреннюю, существенную сторону человека, оно прямо-таки и «есть» эта внутренняя сторона. Имя и личность сливаются здесь во едино<sup>13</sup>.

В статье «Миф – имя – культура» Лотман и Успенский хотя и ссылаются на лингвистическую концепцию имени собственного (цитируя Р.О. Якобсона)<sup>14</sup>, но на деле сближаются с философской концепцией. Об этом свидетельствует не только ряд приводимых ими примеров сакрализации (табуирования, ритуальной смены и т. д.) имен в истории культуры, когда делается осязаемой связь имени с сущностью, но также и предлагаемая ими оппозиция «имя собственное – местоимение»<sup>15</sup>. Как представляется, эта оппозиция опирается не на собственно языковую основу. В самом деле, с точки зрения языка обе категории слов – имя собственное и местоимение – скорее сходны своей понятийной пустотой; они образуют значение не семантическим, а либо реляционным, либо чисто дейктическим способом. Расхождение между ними начинается лишь с того момента, когда мы обращаем внимание не только на семантику, но и на референцию слов, т. е. выходим за рамки языка.

В статье «Происхождение сюжета...» термин «имя собственное» тоже толкуется через понятие идентичности: по словам Лотмана, различные «персонажи и предметы суть различные собственные имена одного». Собственно, сам термин «собственное имя» встречается здесь лишь однажды и скорее в переносном значении, а несколько лет спустя, частично пересказывая теоретические положения своей прежней работы в уже упомянутой статье «Литература и мифология», Лотман заменил его более традиционным теологиче-

<sup>13</sup> *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. М.; СПб., 2002. С. 54–55.

<sup>14</sup> Сам Якобсон, в свою очередь, цитирует «Логик» Дж.С. Милля, но делает из нее не философские, а собственно лингвистические выводы, рассуждая не о мышлении, а о языке.

<sup>15</sup> «Тогда перед нами предстанет естественный язык как некоторая синхронно организованная структура, на семантически противоположных полюсах которой располагаются имена собственные <...> и местоимения, представляющие естественную основу для развития мифогенных моделей, с одной стороны, и метаязыковых, с другой» (*Лотман Ю.М.* Цит. соч. С. 73–74).

ским понятием «ипостась»: при трансформации циклического мифа в линейное повествование «ипостаси Единого персонажа, расположенные на разных уровнях мировой организации, стали восприниматься как различные образы»<sup>16</sup>.

Такое плавное скольжение от лингвистики и семиотики к философии, а то и теологии, объясняется общей для всех этих наук интуицией: как в лингвистической, так и в философской традиции имя собственное наделяется *аномальной плотностью* по сравнению с другими элементами дискурса. Просто эта аномалия направлена в противоположные стороны: в рамках структурально-семиотической концепции имя собственное содержит *слишком мало смысла*, заменяя его непосредственной реальностью денотируемого предмета, а в рамках спекулятивной концепции оно имеет *слишком много смысла*, концентрирует в себе сущностную полноту предмета, вместо того чтобы рассеивать его во внешних аналитических дескрипциях. Это можно переформулировать так: лишенное внутриязыкового смысла, имя собственное зато вбирает (может вбирать) в себя смысл внеязыковой, ощущаемый непосредственно в вещах и субъектах. Благодаря этим качествам имя собственное плохо помещается в рамках языка как знаковой системы, плохо опознается как ее стандартный элемент; мы натываемся на него в речи как на чужеродное, *не вполне лингвистическое* образование – отсюда хорошо известная непереводимость имен собственных с одного языка на другой и вообще специфическая трудность понимания текста – например, беседы даже на хорошо знакомом языке, – где упоминаются неизвестные нам имена.

Заметим, что сходной инородностью и непрозрачностью характеризуется и статус *мифа* в новой культуре – не только «мифа вообще», «мифологии» как одного из начал культуры (об этом уже было сказано выше), но и каждого конкретного мифа, функционирующего в немифологическом понятийно-дискурсивном окружении. Такая дискурсивная инородность мифа еще во второй половине XIX века дала повод для знаменитого тезиса Макса Мюллера о мифе как «болезни языка»:

---

<sup>16</sup> Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 731.

Мифология, это бедствие античности, на самом деле представляет собой болезнь языка. Миф – это слово, но такое слово, которое первоначально было просто именем или атрибутом, а затем ему дали приобрести какое-то более субстанциальное существование. Большинство греческих, римских, индийских и прочих божеств суть просто поэтические имена, которым постепенно дали приобрести характер божественных лиц, совершенно отсутствовавший в мысли их первоизобретателей<sup>17</sup>.

В рассуждении М. Мюллера не говорится прямо об имени *собственном*, однако логика этого рассуждения и приводимые далее примеры с необходимостью заставляют вспомнить о нем: *Эос* – первоначальное имя утренней зари, *Зевс* – изначально «сияющее небо», *Фатум* по-латыни значит просто «реченное» и т. д.<sup>18</sup>

Эволюционистская концепция М. Мюллера, согласно которой язык первоначально, в сознании своих «первоизобретателей» состоял из прозрачных понятий и лишь с течением времени затемнился, наполнившись мифологическими именами собственными, носила умозрительно-гипотетический характер и сегодня уже никем не разделяется. Однако сохраняет ценность содержащаяся в ней интуиция *референциальной неоднородности языка*: имена-мифы выделяются сгустками материи в прозрачном пространстве языковой семантики<sup>19</sup>.

Эту интуицию можно применить не только к диахронному, но и к синхронному измерению языка, перенеся ее из большого времени эволюции языка в актуальное время развертывания текста – прежде всего текста *нарративного*. Действительно, для повествования про-

<sup>17</sup> Müller M. La science du langage (Cours professé à l'Institution royale de la Grande-Bretagne). Paris, 1864. P. 11–12.

<sup>18</sup> Ibid. Соответственно и М. Детьен, комментируя этот пассаж из Мюллера, естественно заводит речь об именах собственных: «Как только искажается изначальный смысл имен <...> появляются мифические существа: имена природных сил превращаются в имена собственные» (Detienne M. Op. cit. P. 30).

<sup>19</sup> Морис Хальбвакс указывал в 1925 г., что имена собственные в речи служат особо важным элементом, обеспечивающим трансляцию социальной памяти: эти имена передаются из поколения в поколение, от мертвых к живым. См.: Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007. С. 205–208.

блема референции стоит острее, чем для какого-либо иного типа текстов, – недаром именно в отношении повествовательной литературы гораздо чаще, чем в отношении лирики или драмы, возникает вопрос о ее правдивости/ложности/фикциональности. На деле этот вопрос всегда сводится к реальному или вымышленному характеру конкретных объектов, событий и особенно лиц. Автор лирического стихотворения может построить целый мир, опираясь всего на два личностных денотата, непосредственно данных в акте речи и получающих от него свою бесспорную реальность, – «я» и «ты» (бывает даже достаточно только первого); в повествовании же, предмет которого по определению отделен отчетливой дистанцией от акта речи, с необходимостью фигурируют какие-то несамоочевидные лица – «Ахиллес, Пелеев сын», «Андрей Болконский» или «госпожа Бовари», – о реальном или вымышленном статусе которых можно вести (и нередко ведут) сложные дискуссии<sup>20</sup>. Повествовательный текст обязательно содержит отсылки к чужому, более или менее удаленному от нас в пространстве и времени миру; их нельзя объяснить из ближнего контекста речевой ситуации, дейктическими указаниями на предметы и участников коммуникации; поэтому нарративный текст по природе своей нуждается в именах собственных или каких-то их суррогатах, которые в силу своей семантической непрозрачности предстают в нем как вкрапления, не усваиваемые структурой и в этом отношении аналогичные мифам.

Лотман стремился строить свою теорию мифа и выросшего из него повествования («сюжета») в структурально-семиотических категориях, обращая преимущественное внимание на внутриязыковые факты семантики и синтактики; конкретно речь шла об эквивалентности некоторых *языковых знаков*, обозначающих персонажей, события и т. д. и размещенных на линейной оси нарративного текста, – в духе концепции Р.О. Якобсона о поэтической функции как «проецировании принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации». Другая гипотеза, лежавшая в иной концептуальной пло-

---

<sup>20</sup> Такие дискуссии встречаются и при интерпретации лирической поэзии (обращено ли такое-то стихотворение к реальной или воображаемой, условно-обобщенной возлюбленной?), но в них можно усмотреть стадийно позднее влияние нарративной, особенно романной прозы, заставляющей даже лирику читать как фрагменты романа.

скости – в области внеязыковой референции – и присутствующая в мимоходом брошенной метафорической фразе Лотмана о мифологических персонажах и предметах как «различных собственных именах одного», не получила развития. Она, видимо, и не могла его получить, так как побуждала анализировать повествовательный текст в онтологических, чуть ли не теологических терминах вроде «ипостаси», которые были приемлемы для Лотмана только как элементы языка-объекта, но не научного метаязыка. Она могла бы послужить связующим звеном между теорией мифологического мышления, предложенной в статье «Миф – имя – культура», и теорией повествования, намеченной в статье «Происхождение сюжета...», обеспечивая координацию трех понятий – мифа, имени и рассказа. Но она выходила за эпистемологические рамки структуральной семиотики и не могла быть в ней развита, оставшись в виде однажды высказанной интуиции гениального ученого.

В книге «Культура и взрыв» (1992) Лотман вновь вернулся к проблеме имен собственных и коснулся их соотношения с повествованием:

Художественный текст в принципе исходит из возможности усложнения отношения между первым и третьим лицом, т. е. между тяготением к пространству собственных имен и объективным повествованием от третьего лица<sup>21</sup>.

Здесь «имя собственное», как и в обеих статьях 1973 года, служит метафорой, речь идет не о реальном употреблении собственных имен, а об ориентации текста на модель имен собственных (отсылающих к уникальным, неконцептуализируемым объектам) или же имен нарицательных (отсылающих к общим понятиям)<sup>22</sup>. Первая модель реализуется в речи «от первого лица» (лирике?), когда говорящий субъект вовлечен в описываемую ситуацию и видит в ее участниках таких же уникальных лиц, как и в самом себе; вторая осуществляется в «объективном повествовании от третьего лица» (т. е. не во всякой речи, а именно в *повествовании*), персонажи которого

<sup>21</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 60.

<sup>22</sup> Таким образом, оппозиция имя собственное/местоимение, предложенная в статье «Миф – имя – культура», заменена здесь более традиционным грамматическим различением двух видов имен существительных.

представляют собой дистанцированные, а потому обобщенные, типизированные фигуры. Повествование и имена собственные оказываются здесь взаимодополнительными, о чем говорит приводимый Лотманом пример со сновидением: в нем «категории говорения переносятся в пространство зрения»<sup>23</sup>. Образы сна вовлекаются в механизм языковой обработки<sup>24</sup>, объекты, изначально образующие уникально-личностное «пространство собственных имен», трансформируются и варьируются словно элементы абстрактно-языкового мира; а при последующем *рассказывании* сна эта абстракция еще усиливается: «Опыт, извлеченный из сновидений, подвергается такой же трансформации, которую мы совершаем, когда рассказываем сны»<sup>25</sup>. В принципе отсюда можно было вернуться к идее референциальной неоднородности повествовательного текста – рассказа о сновидении, который связывает элементы повышенной аффективной насыщенности, т. е. собственно онейрические образы, обобщенно-повествовательными категориями и операциями<sup>26</sup>. Однако в «Культуре и взрыве» Лотман не стал этого делать: он решал другие задачи, описывал не устройство текста, а фило- и онтогенез человеческого сознания и культуры.

Из этого анализа нескольких высказываний Лотмана можно сделать вывод, что идея референциальной неоднородности текста может служить важным (хотя не исключительным) инструментом для понимания того, как меняются функции мифопоэтических элементов в повествовательных текстах, вырабатываемых «дескриптивной», немифологической культурой; а, как уже было сказано выше,

---

<sup>23</sup> Там же. С. 60.

<sup>24</sup> Текст Лотмана, как в ряде других мест этой поздней книги, не до конца обработан и содержит не вполне согласующиеся друг с другом формулировки: «категории говорения переносятся в пространство зрения» и тут же ниже, наоборот, «перенесение сферы сновидений в часть сознания». Не делая между ними выбора, можно считать, что имеется в виду просто *соединение* «зрения» и «говорения», при котором неважно, какое из этих начал является первичным, – главное, что уникальность зримых образов уравновешивается абстрактностью языковых трансформаций.

<sup>25</sup> Там же. С. 61.

<sup>26</sup> Лотман перечисляет некоторые из них: «условное и нереальное повествование», «смена точек зрения» (Там же. С. 60).

только такую не-мифологическую культуру мы и знаем на собственном опыте.

Придавая повествовательному тексту референциальную неоднородность, миф сообщает повышенную функциональную нагруженность именам собственным (божественным именам, антропонимам, топонимам и т. д.) в традиционных мифопоэтических нарративах – эпических поэмах, житиях, легендах – и, наоборот, делает такие имена необязательными в повествованиях не-мифопоэтического типа, где они имеют тенденцию либо вовсе исчезать (в баснях, *exempla*, фаблио), либо семантизироваться, становясь прозрачными, легко опознаваемыми знаками аллегорического (например, в литературной сказке) или социально-типологического характера (в новояз европейской новеллистике и реалистическом романе)<sup>27</sup>. Еще раз следует оговориться, что сама по себе эта тенденция не может служить решающим критерием для отнесения текста к не-мифопоэтическому типу. Так, неоднозначный по природе объект образуют тексты хроникального типа (летописи, мемуары) и художественные повествования, ориентированные на исторический дискурс (тот же реалистический роман постромантической эпохи): в них присутствие «реальных», несемантизируемых имен собственных может не иметь никакого отношения к мифу, и связь с последним определяется по другим признакам, таким как своеобразная структура нарративного пространства и времени<sup>28</sup>. Майкл Риффатер в свое время поставил остроумный эксперимент: в одном из фрагментов романа Золя «Разгром», дающем стратегическую картину сражения при Седане (1870) и обильно насыщенном географическими названиями, заменил реальные арденнские топонимы совсем посторонними, взятыми из другого департамента Франции. При этом «такое нарушение референции к реальности не подвергло угрозе мимесис

<sup>27</sup> О семантизации (в том числе коннотативной) имен собственных в ранне-новояз европейском романе см.: *Watt I. Réalisme et forme romanesque* [глава из книги: *Watt I. The Rise of the Novel*. London, 1957, во французском переводе] // *Barthes R., Bersani L., Hamon Ph., Riffaterre M., Watt I. Littérature et réalité*. Paris; Seul, 1982. P. 24–27.

<sup>28</sup> См.: *Тоноров В.Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам 6. (Учен. зап. / Тартуский ун-т. Вып. 308). Тарту, 1973. С. 106–150.

реальности»<sup>29</sup>: описание реально-исторического события, будучи помещено в чисто условные географические декорации, ничуть не потеряло в коннотативной, иллюзионистской убедительности. Но, конечно же, такой опыт мог удалиться лишь постольку, поскольку его материалом служил «документальный» реалистический роман, а не какое-либо мифопоэтическое повествование, где действует референциальная эквивалентность и, в частности, некоторые места в пространстве могут оказываться тождественны друг другу (по модели «Москва – третий Рим»).

В культуре раннего Нового времени типичной функцией мифа стало образовывать репертуар всем знакомых повествовательных историй-«фабул», обычно обозначаемых именами действующих лиц. Так, бесчисленные произведения классицистической живописи и скульптуры опознаются и «читаются», после того как мы угадаем (или прочтем в подписи под ними) имя их главного персонажа; сходным образом функционируют мифологические аллюзии в не-повествовательных текстах (например, лирике), где упоминания одного лишь мифологического имени достаточно, чтобы воскресить в памяти читателя всю, подчас довольно сложную, фабулу. Эта традиция существует и ныне, причем не только в литературе, но и в иных областях культуры – ср. термины типа «эдипов комплекс» в психоанализе. В этой традиции связь имени собственного с повествованием поддерживается лишь внешне, ценой ослабления референциальной ценности имени: мифологические персонажи утрачивают реальное существование, и их имена становятся прозрачными знаками некоторых условных историй.

Начиная с рубежа XVIII–XIX веков выдвинутый романтиками лозунг создания новой мифологии<sup>30</sup> в своем практическом осуществлении привел к сближению мифа с *символом*, т. е. к тому, что в структуре мифа стали видеть преимущественно семантическое, а не синтаксическое измерение. Лишенные развернутой синтагматической разработки, новые мифы эпохи модерна оказываются *малоповествовательными*, а соответственно с этим и имена их героев,

<sup>29</sup> Riffaterre M. La production du texte. Paris; Seul, 1979. P. 26–27.

<sup>30</sup> См.: Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII–XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002. С. 85–109.

порой очень аффективно действенные, утрачивают связь с общезначимыми нарративами о возникновении, развитии и грядущей судьбе мира, народа, общества. Суггестивная сила, признаваемая за именами собственными в модернистской поэзии<sup>31</sup> и делающая столь увлекательным занятием их разгадывание и комментирование, в то же время уничтожает всякую возможность связного, последовательного повествования, в которое они бы включались; референциальная неоднородность текста становится несовместимой с нарративностью. Х. Баран пишет о таком употреблении имен у Хлебникова:

Мы сталкиваемся с авторской установкой на *поэтику имен* и их *разгадку* <...>. Топонимы, имена современников, исторических деятелей, литературных персонажей и божеств не только завораживают своей звуковой экзотикой и намеком на семантическую глубину, но и обуславливают целый ряд гетерогенных по происхождению сюжетных мотивов, связи между которыми отличаются максимальной свободой и кажущейся непредсказуемостью<sup>32</sup>.

Здесь названы характерные черты модернистского применения имен: смешение имен профанных и сакральных («современников» и «божеств»), иллюзионистский эффект «семантической глубины» (на которую текст дает лишь «намёки», редко кем разгадываемые), наконец, «гетерогенность» связанных с ними «сюжетных мотивов».

Малоповествовательные мифы, уже в литературе конца XIX века сведенные к суггестивным и гетерогенным именам-символам, вульгаризируются при имитации мифа в массовой культурной продукции наших дней<sup>33</sup>. Типичным примером таких измельчавших мифов могут служить коммерческие бренды, названия которых по идее должны занимать в общественном сознании место, некогда принадлежавшее именам языческих божеств и святых угодников, воплощать в себе источник некоей сакрально-благодетельной си-

<sup>31</sup> «Употребление имен собственных, которые в романтической мифологии обладают метафизическими коннотациями» (*Riffaterre M. Op. cit. P. 18*).

<sup>32</sup> Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 107.

<sup>33</sup> Подробнее этот процесс рассмотрен в двух моих статьях: *Zenkine S. Le mythe décadent et la narrativité // Mythes de la décadence / Sous la direction d'Alain Montandon. Clermont-Ferrand, 2001. P. 11–22*; *Zenkine S. Mythes modernes, mythes anonymes* (выступление по телемосту из Москвы на конференции в Нантском университете, апрель 2005 г.; не опубликовано).

лы<sup>34</sup>. С другой стороны, реакцией на этот распад солидарности между мифом, именем и рассказом можно считать попытки некоторых писателей (например, авторов французского «нового романа») радикально очистить роман от героев и повествования; в этом смысле и Р. Барт не раз высказывал мысль, что современный роман следовало бы писать без «истории» и без имен персонажей – характерна связка этих двух независимых, казалось бы, элементов повествования.

Наперекор девальвации мифа идут «мифологические романы» XX века. Сами по себе имена собственные не обязательно получают в них повышенную нагрузку, такое свойственно скорее иному, «реалистическому» типу повествования: можно напомнить, например, об исключительном внимании таких романистов, как Флобер или Пруст, к именам героев и названиям мест, которые представлялись им, в соответствии с логикой мифологического сознания, заключающими в себе все содержание личности героя и связанной с ним истории. Зато в «мифологических романах» XX века нетривиальным образом действует отмеченная Лотманом референциальная эквивалентность. Здесь не просто разные имена означают одного человека – это случай банальный и не имеющий отношения к мифу; то, что героиня «Парижских тайн» Эжена Сю по ходу своей запутанной истории меняет пять имен и прозвищ, ни одно из которых не является ее «подлинным» именем, данным при рождении, не придает этому роману какого-либо мифопоэтического качества. В «мифологических романах» происходит не чисто номинационный, но онтологический процесс: разные персонажи, предметы, события вступают в процесс «вечного возвращения», начинают знаменоваться друг друга, отождествляться друг с другом не в синтагматике текста, но в сфере его референции. У Джойса не *Улисс* и *Леопольд Блум* служат разными именами одного и того же лица, а два разных лица – легендарный греческий герой и ирландский рекламный агент XX века – оказываются *ипостасями* одной и той же мифической фигуры. В «Иосифе и его братьях» несколько слуг рода Авраамова, по сюжету принадлежащих к разным поколениям, носят одно и то же имя

---

<sup>34</sup> Жан Бодрийяр называл подобное функционирование брендов и рекламных текстов «логикой Деда Мороза» (*Бодрийяр Ж. Система вещей*. М., 1999. С. 179 сл.).

Елиезер – может показаться, что это обычная языковая омонимия; но для романа Томаса Манна важнее другой процесс, разворачивающийся на уровне референции, – *действительное отождествление* этих лиц между собой, вводящее их в процесс «вечного возвращения»<sup>35</sup>. Такого рода повествовательные феномены были проанализированы в последней части монографии Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976), отмечавшего в числе черт мифологизма XX века «бесконечное повторение и дублирование героев в пространстве (двойники) и особенно во времени (герои вечно живут, умирают и воскресают или воплощаются в новых существах)»<sup>36</sup>.

Такое референциально-онтологическое тождество одно- или разноименных лиц можно еще раз истолковать методами философии имени, только уже не «континентальной», а аналитической. Один из ее представителей С. Крипке определяет имя собственное как *жесткий десигнатор*, который «во всех возможных мирах обозначает один и тот же объект»<sup>37</sup>. Жесткий десигнатор указывает на неотъемлемую самотождественность объекта, сохраняемую им при варьировании любых других его атрибутов, в любых «историях», где он мог бы участвовать: в самом деле, можно представить себе, что Пушкин почему-то не написал бы «Евгения Онегина», но абсурдно воображать, чтобы Пушкин не был Пушкиным. В такой интерпретации имя – это орудие не семантики, а «прямой референ-

<sup>35</sup> Отдельную проблему составляет соотношение между этим феноменом «вечного возвращения» и конституированием имени *автора* текста. На их связь указывает Ж. Деррида, комментируя «Ессе Ното» Ф. Ницше (который, как известно, как раз и утверждал в философии идею «вечного возвращения»): «И так как “я” этого рассказа адресует, предназначает себя только в кредит вечному возвращению, оно не существует, оно не подписывается, оно не достигается до рассказа *как* вечного возвращения. До тех пор, *до настоящего*, я, живой, быть может, – один предрассудок. Подписывает – или скрепляет – вечное возвращение» (Деррида Ж. Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного. СПб., 2002. С. 57)

<sup>36</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2006. С. 290. Соображения Мелетинского, хотя и обнародованные в виде книги спустя несколько лет после статей Лотмана 1973 года, были, по-видимому, частью общего интеллектуального фонда Тартуской школы, идеи которого циркулировали между ее теоретиками.

<sup>37</sup> Kripke S. Naming and Necessity [1972]. Cambridge (Mass.), 1980. P. 48.

ции», не опосредуемой никакими описаниями (дескрипциями); по выражению другого аналитического философа Дж. Серля, это что-то вроде «колышка, на который навешивают дескрипции»<sup>38</sup>.

Любопытно, что Крипке упоминает и о таком случае, когда в некотором возможном мире языковое имя персонажа может и перемениться. Используя в качестве примера фигуру тогдашнего президента США (книга Крипке впервые вышла в 1972 г.), он замечает:

...имена собственные являются жесткими десигнаторами, так как хотя данный человек (Никсон) мог бы и не быть президентом, нельзя сказать, чтобы он мог не быть Никсоном (*хотя он мог бы не зваться «Никсон»*)<sup>39</sup>.

Иными словами, за человеком и вообще любым единичным объектом, который может быть назван именем собственным, признается некое «чисто логическое» имя, в принципе не совпадающее

---

<sup>38</sup> Searle J.R. Proper Names // Mind. 1958. 67. P. 172.

<sup>39</sup> Kripke S. Op. cit. P. 49, курсив мой. Крипке развивает различие между дескрипцией и номинацией, которое проводил его предшественник и оппонент Бертран Рассел: «Если предложение “Скотт есть сэра Вальтер” в действительности означает “лицо по имени ‘Скотт’ идентично лицу по имени ‘сэра Вальтер’”, то эти имена фигурируют в функции дескрипций: индивид ими не именуется, а описывается как носитель соответствующего имени. Имена часто так и употребляются, причем, как правило, нет никаких внешних признаков, по которым можно было бы судить о том, в какой именно функции они использованы. Когда имя употреблено по назначению, т. е. только для указания на предмет речи, оно не является частью ни утверждаемого нами *факта*, ни лжи, если наше суждение окажется ошибочным, – оно не более чем элемент той системы символов, которой мы пользуемся, чтобы выразить мысль. То, что мы хотим сказать, может быть переведено на другой язык; слово в этом случае является своеобразным “передатчиком”, само по себе оно не входит в сообщаемое в качестве его составной части. С другой стороны, когда мы делаем сообщение о “лице по имени Скотт”, имя *Скотт* входит в состав утверждаемого, а не только в состав языка, который был в этом утверждении использован. Наше суждение изменится, если мы подставим в него выражение “лицо по имени сэра Вальтер”. Но до тех пока мы пользуемся именами *как* именами, для утверждаемого смысла совершенно неважно, употребим ли мы имя *Скотт* или скажем сэра Вальтер...» (Рассел Б. Дескрипции [из книги «Introduction to Mathematical Philosophy», 1920] // Новое в зарубежной лингвистике, 13. М., 1982. С. 49).

с его языковым именем и заключающее в себе потенциал его референциальной идентичности. Тогда на уровне языкового выражения носителем личностного тождества служит уже не имя, а дейктическое указание, выраженное определенным артиклем – *the man*, «данный человек»; на уровне же логической номинации у объекта есть идентичность, никак не связанная с какими-либо дескрипциями, – «данный человек» мог бы не стать президентом, не быть американцем, вообще не родиться на свет или, родившись, в силу каких-то причин получить другую фамилию, но во всех этих случаях (кроме, разумеется, случая своего полного небытия) он оставался бы идентичным, «синонимичным» себе.

Вероятно, именно с такой референциальной идентичностью, *манифестирующейся* в текстуальной эквивалентности языковых имен, мы сталкиваемся и в неомифологических повествованиях. В том же смысле и Лотман в «Происхождении сюжета...» сосредоточивал внимание на явлениях парадигматической эквивалентности, которые в языковой структуре повествования проецируются на его синтагматику (при двойничестве персонажей и т. д.), но на более глубоком уровне имеют место в сфере референции. Персонажи неомифологического сюжета могут ничем не походить на своих архаических прототипов, *они могут даже носить другие имена*, и тем не менее между ними сохраняется соотношение жесткой десигнации, причем в отсутствие какого-либо общего имени жесткими десигнаторами начинают служить сами персонажи как референциальные элементы дискурса.

Аналитическая философия Крипке, которую Лотман вряд ли мог знать в 1973 году, упомянута здесь лишь как одна из возможных концептуализаций интересующего нас феномена. Наш анализ, по-видимому, дает возможность сделать два вывода, один из которых относится к истории научных идей, а другой – собственно к теории культуры:

1) в 70-е годы теоретики Тартуской школы искали путей корректного выхода за рамки чисто семиотического описания текстов (в частности, повествовательных) и для этого, в частности, подступались к проблемам референции;

2) мифологическое повествование (в рационалистической культуре, которая одна лишь и обладает формой повествования как тако-

вой) отличается от других повествований не только внутренними, парадигматическими и синтагматическими структурами, но и специфически неоднородной референциальной структурой, в которой особую, выделенную роль играют имена собственные. На языковом уровне они оказываются препятствием, затрудняющим семиотические операции с текстом (чтение, комментирование, перевод), а на логическом уровне служат операторами перехода из одного «возможного мира» в другой. Миф всегда являет нам иное – одновременно чуждое и таинственно знакомое, как в двузначности немецкого прилагательного *unheimlich*, – состояние всего мира в целом, и в нарративном тексте его связь с нашим привычным миром, связь между символическим и воображаемым регистрами душевной деятельности обеспечивается, как выразился бы Жак Лакан, «точками простежки» – именами собственными.

## Миф архаический и миф гуманитарный

Сперва несколько слов относительно исходного понятия. Чего бы ни наговорили о мифе в рамках европейской культуры последних нескольких веков и к каким бы дискурсивным феноменам этот термин ни применяли – будь то байка, записанная этнографом на Чукотке, или придуманная европейским кабинетным мыслителем в высшей степени поэтическая картина рождения трагедии из духа музыки, – существует исходное древнегреческое слово с достаточно широким семантическим полем, которое покрывает такие понятия, как «слух», «весть», «сюжет», «сказание», – а также «поговорка», «проблема», и просто – «слово», «речь».

Аристотель называет мифом всего лишь «сочетание событий», *σύνθεσιν τῶν πραγμάτων*<sup>1</sup>, т. е., фактически, в нынешнем понимании, сказание, фабулу, на основе которой выстраивается тот или иной текст. Единственная сущностно важная характеристика, которая дана мифу в «Поэтике», помимо приведенного выше крайне общего определения, состоит в том, что в мифе, т. е. в непрерывной последовательности рассказанных событий, служащих основой для текста, происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью<sup>2</sup>.

Аристотель никоим образом не настаивает на какой-то особой древности и/или семантической привилегированности мифа: есть мифы уже известные, а есть авторские, и последние бывают даже лучше первых<sup>3</sup>. Что, по сути, не исключает возможности восприя-

<sup>1</sup> Poet., 1450a5.

<sup>2</sup> Poet., 1451a13–14.

<sup>3</sup> Poet., 1451b25–26.

тия и «уже известных» мифов как авторских. И, во всяком случае, не предполагает за ними никакой специфической «истинности» – от богов ли, от предков ли идущей – в которую нужно было бы «верить» в религиозном смысле слова. Аристотель в «Поэтике» рассуждает о предметах, относящихся ко вполне конкретной сфере: к сфере развлечений, получения удовольствия от видов деятельности, связанных с древнегреческой «игривой» культурой. Именно в этом контексте имеет смысл рассматривать и большую часть дошедшей до нас мифографии: как правило, это в достаточной степени механически сочлененные компендиумы сюжетов, как у Гигина или Аполлодора, никоим образом не претендующие на какую бы то ни было «цельную картину мира» и преследующие сугубо прагматические цели. Откровенно индивидуальные мифологические конструкции в духе Платона или неоплатоников имеет смысл считать именно плодами индивидуального художественного творчества, существующего в рамках достаточно поздней и изысканной симпозиастически ориентированной культуры.

Я предпринял это в высшей степени редукционистское вступление не с целью открыть что-то новое в области, изученной за последние несколько веков вдоль и поперек. Я всего лишь хочу привлечь внимание к ряду особенностей восприятия древнегреческой политеистической традиции, которые, с моей точки зрения, настолько прочно вошли в плоть и кровь европейской гуманитарии еще во времена поздней античности – с ее сугубо городской склонностью к тому самому коктейлю из мистики и рационализма, который впоследствии станет основой новоевропейской гуманитарной традиции, – что поколение за поколением гуманитариев привычно и некритично усваивают вместе с материалом и способ организации этого материала, какие бы жаркие дискуссии ни велись по поводу отдельных аспектов и интерпретаций. Это тем более важно в связи с особым местом, которое античная культура традиционно занимает в Европе, – начиная с раннего средневековья и до наших дней. Именно матрица восприятия античности – вольно или невольно – служит той точкой, от которой здесь отталкиваются и самые глобальные мировоззренческие концепты, и самые частные способы решения вполне конкретных проблем. Итак, ближе к делу.

Первое, что, на мой взгляд, необходимо сделать в сфере восприятия античного комплекса политеистических культур, – это отказаться от традиционных в европейской гуманитарии платонико-монотеистических моделей. Несомненная для подавляющего большинства европейских гуманитариев *символическая* природа мифа, как правило, мотивируется тем, что он «изначален», следовательно, – причастен «древнему», «истинному» знанию, явленному нам через его посредство в символической форме. Некая платоническая «мифологическая картина мира» моделируется по аналогии со священной историей – незнакомой античности. Гесиодова «Теогония» – никоим образом не священный текст и не претендует на сакральный статус. В предложенную им картину происхождения мира никто не обязан «верить», и из того, что его теогония и его каталоги богов были достаточно популярны в античности, не следует, что они были общепринятыми.

Разнообразные и полифункциональные божества языческих пантеонов в европейской гуманитарии традиционно подгоняются – с параллельной редукцией противоречивого и просто «неудобного» материала – под единые в структурном отношении мистико-аллегорические или рационально-аллегорические схемы, выстраиваясь в итоге в единую «картину мира», которая так или иначе – на правах предыстории – вписывается в схемы «самопостижения абсолютного духа», «саморазвития ноосферы» или «воплощения божественной самости». Результат иногда получается очень смешной – как у юнгианцев типа Кереньи или у того же Алексея Федоровича Лосева в «Античной мифологии» («Универсальные функции Зевса представлены в отдельных божествах тоже универсально, но с той или другой спецификацией»; «Афина – это осуществленная мысль Зевса»<sup>4</sup> и т. д.) – Зевс становится аналогом христианского бога-отца, вписанным в эволюционистскую схему на этапе, предшествующем «откровению», – или предшественником гностического Метропатора, осуществляющего и постигающего себя самого в последовательной череде эманаций. Это вполне прагматично с точки зрения христианско-богословской, только непонятно – какое отношение это

---

<sup>4</sup> Лосев А.Ф. Античная мифология с античными комментариями к ней. М., 2005. С. 389, 583.

имеет к древним грекам времен архаики или классики, для которых бытовые и культовые практики, связанные с Зевсом и другими богами многочисленных и не всегда совпадающих локальных пантеонов, отсылали отнюдь не к космическим универсалиям, но к вполне конкретным жизненным надобностям.

Для нуклеарного архаического сообщества<sup>5</sup> не существует «нейтральных» в культурном отношении территорий: любая территория наделяется четко означенным смысловым полем, включающим<sup>6</sup> конкретные поведенческие стратегии и систему символических маркеров, которая позволяет распознавать природу и границы данной культурной зоны. «Центральная», «домашняя» зона связана прежде всего с тесно переплетенными между собой семантическими полями «отеческой власти», права/правильности/блага, «своих»/«правильных» мертвых, кровно-родственных связей, «правильного» деторождения и т. д., а также с аккумуляцией качеств, обозначаемых греческими понятиями, входящими в тематическое поле таких корневых основ как  $\epsilon\nu$ -  $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta$ -  $\delta\lambda\beta$ -. «Лиминальная», «охотничье-воинская» зона, в свою очередь, связана с комплексом семантических полей, ориентированных на маргинальный и агрессивный, единый в гендерном отношении и организованный по «стайному» принципу мужской коллектив; ключевыми качествами, подлежащими аккумуляции, здесь являются «удача», «судьба» и т. д. С лиминальной зоной связаны не только инициационные практики юношей, «сдающих экзамен» на взрослый мужской статус, но и периодические «экскурсии в маргинальность» взрослых статусных мужчин. «Буферная» зона связана по преимуществу с «присвоенной и прирученной» землей и с прокреативной магистикой. В классической греческой традиции три эти зоны можно – с известной долей условности – связать с тремя основными категориями территорий, подконтрольных полису: собственно πόλις, сельскохозяйственная χώρα и пастушеско-эфебическая ἔσχατα. В рамках каждой из основных культурных зон и связанных с ними базовых поведенческих комплексов вычленяются более дробные, специфичные.

<sup>5</sup> Речь прежде всего идет о нуклеарных архаических сообществах индоевропейского круга культур, в том числе и о древнегреческих.

<sup>6</sup> В обоих основных смыслах этого слова: а) «вбирать в себя», «состоять из», и б) «запускать», «задействовать».

Архаическим культурам индоевропейского круга, на мой взгляд, свойственна так называемая *револьверная структура сознания*, суть которой заключается в том, что каждая культурно маркированная территория автоматически «включает» адекватные ей формы поведения и «выключает» все остальные, с ней несовместимые. Находясь в пределах конкретной культурной зоны, индивид адекватен ей постольку, поскольку он не актуализирует иных, несовместимых с ней моделей поведения. При переходе в иную пространственно-магистическую зону происходит моментальное<sup>7</sup> «переключение» на иной поведенческий код, моделирующий семантику окружающей среды и, в свою очередь, адекватный расставленным в ней «культурным маркерам».

Данная схема, помимо прочего, дает прочную основу для политеистического мировосприятия – если рассматривать тех же греческих богов не как функции от более или менее абстрактных понятий (как это привычно делают в Европе), а как функции от вполне конкретных культурных зон, пребывание в которых автоматически задействует в человеке четко различимые между собой (и несовместимые с другими культурными зонами) поведенческие стратегии. Итак, божества политеистических пантеонов (при всей условности последнего термина) воспринимаются в рамках предложенной концепции как антропоморфизированные функции от поведенческих матриц, жестко связанных с той или иной культурной зоной.

Так, Зевс, вероятнее всего, есть божество центрального культурного пространства, связанного с властью отца семейства, с представлениями о достатке, справедливости, договорных обязательствах, с культами «своих», «правильных» мертвых, и т. д. И не имеет никакого прямого отношения к «лучезарному дневному небу», которое вменяет ему в атрибут Вальтер Буркерт<sup>8</sup>. Да, корень слова свя-

<sup>7</sup> «Значимый момент», который с точки зрения календарного времени может быть растянут на сколь угодно долгий срок. Однако при синкретическом характере архаической культуры и при отсутствии представления о «внутренней целостности» человеческой личности временной аспект происходящих с индивидом изменений по смыслу равен самим этим изменениям, а следовательно, моментален с точки зрения перехода от «того, что было» к «тому, что стало».

<sup>8</sup> Буркерт В. Греческая религия. Архаика и классика. СПб., 2004. С. 226.

зан с латинскими словами *deus* («бог») и *dies* («день»). Но «день» и «лучезарное дневное небо» – все-таки не одно и то же. Христианское желание провидеть в чуждых культурах (а тем более в такой жизненно важной для европейского мироощущения, как греческая) все тот же образ «Отца Небесного», в этой подмене являет себя со всей очевидностью. Зевс связан с громом и молнией, поскольку в его власти находятся (причем не изначально, не от рождения) перуны, аналог громыхающей и неотвратимой ведийской ваджры. Но клубящиеся вокруг горной вершины грозовые тучи и «лучезарное дневное небо» – опять-таки, не одно и то же. Ведийский громовержец Индра также связан и с горой, и с богатством, которое он из этой горы добывает; но есть основания полагать, что сама эта гора отсылает к «богатствам предков», т. е. выводит нас на все ту же основную функцию отеческой власти – налаживание «правильных» отношений со своими мертвыми. Что же касается «дневной», «светлой» атрибутивности Зевса, то, как мне кажется, разгадка лежит на самой поверхности. Практически во всех культурах индоевропейского круга действует дихотомия правого/правильного/светлого/дневного/прямого/своего и левого/неправильного/ночного/кривого/чужого. Зевс «Дневной» – то же, что Зевс справедливый, выпрямляющий неправду, – отчего при нем в качестве атрибута и состоит  $\delta\acute{\iota}\kappa\eta$ , фактически «параллельная» иранской *aša/arta*: истине, правде, справедливости. Зевс Отчий, Зевс Отец, Зевс Хтоний (т. е. связанный с культом мертвых), Зевс Ксений (т. е. отвечающий за «правильное» обхождение с гостем дома) – какое отношение все это имеет к «лучезарному дневному небу»? А вот к отчему дому имеет, и самое непосредственное.

Аполлон, бог юношеских воинских союзов и прочих маргинальных мужских объединений, связан с полудикой, пограничной территорией, с зоной войны и охоты; с дорогой; с рыночной площадью, на которой осуществляются взаимодействия с «чужими», и так далее. Не случайно самые известные в греческой традиции храмы Аполлона возникали либо на «нейтральной» территории<sup>9</sup>, либо маркировали границу зоны влияния<sup>10</sup>. Именно это обстоятельство, на мой взгляд,

<sup>9</sup> Как в Дельфах или на Делосе.

<sup>10</sup> Как столь же знаменитое святилище в Дидиме, на южной границе территории, подконтрольной Милету, или менее значимые аргосские свя-

и приводит к устойчивому мифу об «Аполлоне-законодателе», который мешает многим современным ученым разглядеть маргинальную природу этого божества. Города, которые числили Аполлона богом-основателем, – как правило, колонии, общины, основанные «ватагами», зачастую весьма неоднородными по составу, на *чужой* земле (как в Геле, Метапонте или Тасосе). То же касается и другого маргинально-воинского божества, Геракла.

Дионис же – божество праздничного пространства, выгороженного на четко определенный срок из пространства повседневного. «Волчья» воинская свобода, ограниченная только особой, несовместимой со статусным пространством «дружинной» этикой, проходит по ведомствам Аполлона, Ареса/Эниалия (переметчивого как воинское счастье бога, который приписан к полю боя) и, скажем, Афины, богини городских стен и других границ, выполняющей в данном случае функцию своеобразного турникета, который пропускает из одной пространственной зоны и поведенческой модели в другую, ей противоположную. Взрослый, отягощенный высоким социальным статусом и связанной с ним ответственностью муж может вести себя «как мальчик» только в особом, праздничном пространстве, где статусы на время нивелируются – как правило, с целью их последующего уточнения и «перераспределения счастья». Дионис – бог бородатых мужей, которым на время хочется почувствовать себя юношами, бог игривого пиршественного пространства, войдя в которое государственный муж может и должен на время забыть о политике, купец – о торговле, стратег – о неприятеле и о снабжении войск. Здесь все они снова становятся *κῶμοσ*’ом, веселой и беззаботной компанией – как правило, ровесников или членов того или иного мужского объединения<sup>11</sup>. И, воспринимая сюжеты, связанные с мезью бога тем, кто его не почитает, не следует забывать о той среде, в которой эти сюжеты возникали и бытовали.

---

тилица Аполлона Тирита и Аполлона Малеата в Кинурии. Подробнее о территориальной семантике святилищ в греческой традиции см.: *Poli-gnac F. de . La naissance de la cité grecque*. Paris, 1984.

<sup>11</sup> Показательно, что этот термин имеет также следующие значения: шумная гурьба гуляк; толпа, рой, сонм; торжественное шествие (в честь бога, победителя на играх и проч.); рать, войско; стая.

А теперь вернемся собственно к мифу. В свое время я уже попытался определить первичные нарративные практики, с которыми непосредственно связан архаический миф, как снятый вербальный план ритуального действия, наделенный качеством миметического перехода, т. е. позволяющий воспринимающему усвоить определенную сумму социально значимого опыта через «вчувствование», само-ассоциацию с протагонистом<sup>12</sup>. В свою очередь, под ритуалом я понимаю механизм переключения индивидуальных либо коллективных поведенческих модусов, позволяющий осуществить переход из одной культурной зоны в другую. Данный переход позволяет индивиду или группе перенести определенную сумму социально значимого опыта из той культурной зоны, которой данный опыт адекватен, в пределы иной культурной зоны, не нарушая при этом магической целостности обеих зон и не утрачивая собственной идентичности. Так, ритуал очищения позволяет «кровавому» бойцу, который только что убивал, грабил, насиловал – т. е. вел себя соответственно поведенческому модусу, адекватному культурной зоне «Дикого поля», – слиться с иной культурной ролью, ролью статусного мужа, вписанного в систему семейных и соседских связей, в рамках которых поведенческие комплексы, свойственные маргинальному воинскому модусу, категорически недопустимы. Подобный переход парадоксален с точки зрения «современных европейских», монотеистических в своей основе представлений об идентичности индивида – поскольку не предполагает какой бы то ни было соотносительности человеческого поведения с одной и той же системой моральных норм, заданной раз и навсегда и действенной вне зависимости от конкретной культурной ситуации<sup>13</sup>. Ибо никакая «совесть», предпо-

<sup>12</sup> См. в этой связи: *Михайлин В.* Тропа звериных слов. М., 2005. С. 39 и далее.

<sup>13</sup> При том что эти представления сами по себе являются никак не «отражением» какой бы то ни было «реальности», но элементом очередного культурного мифа. Именно монотеистический миф о «цельности» человеческой личности – при всей выигрышности ряда связанных с ним поведенческих стратегий – ответствен, на мой взгляд, за большую часть фобий и неразрешимых моральных дилемм, делающих жизнь представителя «современной городской цивилизации» европейского образца настолько стрессогенной.

лагающая моральную ответственность за недавно совершенные «грехи», нашего гипотетического архаического индивида не мучает. При этом он отнюдь не утрачивает памяти о совершенных им деяниях, категорически неприемлемых в том «статусном» культурном контексте, которому он в данный момент адекватен. Более того, этот опыт остается для него значимым, и он транслирует его – *закодировав* предварительно, т. е. введя в рамки одного из устойчивых дискурсивных жанров, для которых соответствующие «чужие» поведенческие стратегии являют собой элемент необходимой «нормы избыточности»<sup>14</sup>. Подобное кодирование опирается на ряд устойчивых матриц (сюжетных, образных, предметных, формульно-речевых), представляющих собой своеобразный вербальный аналог ритуала очищения и зачастую присутствующих в нем в виде тех или иных составляющих – *константных* (предмет, изображение, жест) или *транзитивных* (нарратив, музыка, отчасти танец).

Архаический миф как раз и представляет собой *устойчивую кодовую матрицу, позволяющую осуществлять перенос социально значимого опыта из одной культурной зоны в другую*, с тем чтобы впоследствии адаптировать избыточный по отношению к действующей культурной зоне опыт и, более того, превращать его в источник легитимации актуальных социальных статусов и поведенческих стратегий – каковую задачу и выполняют литературные жанры. Само понятие «литературный жанр» является в данном случае, в связи с устными по преимуществу культурами, весьма условным. Правильнее было бы говорить о *праздничных дискурсивных жанрах* или, еще точнее, о дискурсивных жанрах, имеющих праздничную привязку. Подобные жанры представляют собой – в исходном варианте – нечто вроде «надстройки» над мифом, привязанной к конкретному ситуативному контексту. При этом характер связи между «праздничным» дискурсивным жанром и набором мифологических «матриц», к которым он адресуется за кодовыми элементами, не является строгим. Существуют мифы, более прочих «подходящие» для трансляции того или иного вида опыта (воинского, мистического, статусно-возрастного, лиминального, эротического и т. д.) в той

---

<sup>14</sup> То есть того неуловимого свойства, которое европейские гуманитарии нового времени определили бы, пожалуй, как «художественность».

или иной его ситуативной вариации; в этом случае понятно, что «частотность обращения» к конкретной мифологической «обойме» возрастает в тех ситуациях, для которых актуализация соответствующего опыта является уместной, – что, впрочем, не исключает возможности параллельного использования других мифологических контекстов.

Миф традиционно актуализируется в «праздничных» ситуациях и контекстах, т. е. именно там, где происходит «перераспределение счастья», и где избыточный социально значимый опыт может быть «подшит к делу». Праздник есть архаический механизм перераспределения фарна («блага», «счастья» и т. д.) внутри социальной системы: место и время, когда для обеспечения социальной динамики вся группа на время выходит из строго расписанной статусной «сетки». Во время праздника подлежат пересмотру все без исключения социальные капиталы, и каждый член группы (индивидуальный или коллективный) заинтересован в демонстрации собственного «права на счастье». Подобная демонстрация канализируется в соответствующие – допустимые и принятые – формы праздничного поведения, предполагающие своеобразный сопоставительный «подсчет котировок». По окончании праздника вновь образовавшаяся конфигурация застывает и обретает непреложность и неподвижность – до следующего «прорыва в динамику». Литературный жанр жестко связан с конкретной стратегией «праздничного» поведения. Итак, архаический миф *транслирует* «неуместный» опыт из одной культурной зоны в другую, а литературный жанр *актуализирует* его, делая «уместным» и востребованным. При этом особая «игривая» атмосфера праздника, сообщающая – в специально отведенное время и в специально отведенном месте – некую зыбкость всем действующим нормам и статусам, сама по себе является гарантией культурной безопасности, поскольку позволяет отделять и отличать «зону праздника», где действителен миф, от собственно статусной, «правильной» зоны, где властвует «порядок», который современный гуманитарий назвал бы, пожалуй, обычным правом.

Кроме того, праздничное пространство выступает как «мифологичное» *par excellence* – в нем «истории» существуют как знаки, отсылающие к иной, «внешней» по сравнению с актуальной ситуацией реальности. Немаловажное значение имеет и постоянная готовность

присутствующих, принципиально находящихся «вне контекста», к восприятию всего и вся именно как знака – что тоже есть часть удовольствия, «пойкилия». Поэтому миф может быть выражен всего лишь рисунком на кратере – где запечатлена последовательность событий или одно-единственное событие или приведен целый каталог событий (ваза Франсуа). Каждый такой знак отсылает ко всему комплексу знакомых сюжетов – или создает возможность (или необходимость) ознакомить с этими сюжетами тех, кто с ними не знаком. Или – повторить знакомую историю «на старый лад» (радость узнавания) или «по-новому» (радость незнакомого в знакомом).

Становление городских цивилизаций, основанных на тотальной пронизанности различных культурных пространств, прежде строго отделенных друг от друга, включает человека в «пеструю» («пойкилия», если воспользоваться одним из ключевых терминов древнегреческой эстетики) среду «вечного праздника». Игривая атмосфера, служившая когда-то надежным маркером праздничного пространства, в котором, с одной стороны, «статусные» правила утрачивают незыблемость, а способность нарушать их становится желанной нормой, с другой же, нарушение правил происходит не вполне «взаправду», – эта игривая атмосфера становится неотъемлемым свойством городского способа жизни вообще. Именно здесь и рождается индивидуальный читатель (слушатель, зритель) – тот, для кого «художественные» дискурсы становятся средством будничного *развлечения*, напоминания о постоянной включенности в праздничную, игривую атмосферу – или хотя бы о постоянной возможности такого включения.

«Праздничные» дискурсивные жанры – в том числе и те, которые впоследствии обретают статус литературных, – утрачивают при этом сущностную укорененность в мифологических матрицах. Никакого опыта, категорически несовместимого с «городским» пространством, отныне фактически не существует: следовательно, отпадает надобность и в механизмах переноса подобного опыта из одной зоны в другую.

Здесь, однако, возникает проблема: поскольку значимость «праздничного» дискурсивного опыта для индивидуального и группового «повышения котировок», а следовательно, и значимость са-

мих по себе праздничных стратегий поведения и дискурсивных моделей, обслуживающих последние, как раз и была основана на невозможном в иных, чисто «бытовых» условиях «достижении недостижимого», «приобретении недоступного». Для того чтобы сохранить адекватность и действенность, категории «нового», «неожиданного» и «разнообразного», столь значимые для игривых праздничных стратегий вообще – и для дискурсивных в особенности, – должны соотноситься с опытом некой фундаментальной инаковости. И «праздничная», игривая культура восполняет этот пробел доступными ей средствами. Миф архаический, фундированный в ритуале перехода, освобождает системно значимую нишу и заменяется чисто дискурсивными образами иного, могущими послужить основой для соответствующих жанров.

Именно эту точку в развитии древнегреческой культуры и отразила развитая рационалистическая традиция, представленная в нашем случае Аристотелем, для которого миф «известный» ничем не лучше мифа авторского – постольку поскольку любой из них, будучи в достаточной степени «интересен» может служить основой для создания соответствующих дискурсивных жанров. Позднее классическая, а затем эллинистическая культура «утрачивает веру» в традиционных богов и начинает выдумывать рационалистические мифологические модели – а также интересоваться любой «инаковостью», чуждой привычным городским моделям существования: реинтерпретирует привычные мифы или выискивает их редкие локальные варианты, пристально вглядывается в собственное прошлое и в соседние культуры в поисках экзотики, выдумывает целые вселенные, наделенные определяющим качеством беззаботности – вроде бесконечных буколических Аркадий и Сицилий.

Поздний миф во всех его вариациях – политической, учено-гуманитарной и т. д. – рождается именно в этом контексте и при всем разнообразии конкретных вариантов служит одной и той же цели: легитимации тех или иных дискурсивных стратегий. И главное его отличие от мифа архаического заключается в том, что *он не только обуславливает дискурс, но и сам является дискурсивно обусловленным*. Именно в этой особенности коренится и другая его сущностная характеристика: он не несет в себе *никакого* опыта, который по происхождению действительно был бы «чужим», «иным» по отноше-

нию к действующим стратегиям и нормам. Необходимая норма избыточности рождается в данном случае за счет конструирования иного, исходя при этом из чисто игровых стратегий отрицания действующих моделей – как негатив к позитиву. Носят подобные конструкции характер рациональный или иррациональный, само по себе не слишком важно. Более того, сама рациональность или иррациональность уже может становиться источником мифологической избыточности: привычные «предрассудки» критикуются с «рациональных» позиций, привычные рациональные схемы «отрицаются» с позиций «чувства» или «имманентного знания».

Итак, в основе различия между мифом архаическим и мифом поздним («городским», «гуманитарным» и т. д.) прежде всего лежат существенно разные стратегии конструирования и воспроизводства человеческой идентичности. В первом случае это ритуально обоснованная и обусловленная система переноса социально значимого опыта из одной культурной зоны в другую – при отсутствии представления об «исконном единстве» человеческой личности. Во втором – система тотальной проницаемости различных культурных пространств, объединенных внутренним пространством индивида: аутическая культурная матрица современной городской цивилизации, которая даже «внешние» раздражители, должны создавать эффект «иного», «экзотического», «интересного», черпает исключительно из собственного внутреннего опыта.

Функция мифа в рассказе Эдгара Аллана По  
«Похищенное письмо»

В рассказе «Похищенное письмо», написанном в 1844 году, как и в двух предыдущих рассказах дюпеновского цикла, Эдгар Аллан По разрабатывает новую повествовательную форму, положившую начало современному детективному жанру. И хотя можно согласиться с Джоном Кавелти<sup>1</sup>, что вплоть до появления рассказов Конан Дойля нельзя говорить о детективе как об устойчивом жанре, любопытно, что тексты По часто прочитываются в анахроническом контексте – как если бы детектив уже тогда существовал. Вальтер Беньямин называет сюжет «Человека толпы» «рентгеновским снимком детективного повествования»<sup>2</sup>, а Жак Лакан замечает, что в «Похищенном письме» герои отвечают «всем канонам детективного жанра»: префекту отведена «классическая в сюжетах такого рода» роль «человека, который обязан найти пропажу, но вечно идет по ложному следу», тогда как Дюпен «являет собой тип другого, еще более мифического персонажа – того, кто все понимает»<sup>3</sup>. Временные сдвиги и анахронизмы, попытки сделать По основателем новой литературной традиции (у Поля Валери<sup>4</sup>) или писателем будущего

<sup>1</sup> *Cawelty G.J.* The Study of Literary Formulas // *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays* / Ed. R.W. Winks. Englewood Cliffs, N.J., 1980. P. 124.

<sup>2</sup> *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 97.

<sup>3</sup> *Лакан Ж.* Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999. С. 276.

<sup>4</sup> *Валери П.* Положение Бодлера // *Поль Валери об искусстве.* М., 1993. С. 346.

(у Гонкуров<sup>5</sup>), очевидно, не случайны. Эдгар По – это не только автор, писавший в начале современной эпохи (в 30–40-е годы XIX века), но и подлинный «художник современности»<sup>6</sup>, в чьем творчестве прежде всего интересны те экспериментальные темы и жанры, которые в скором времени начинают опознаваться как непрменные, неотъемлемые атрибуты культуры.

В то же время нельзя не заметить зазора между художественными формами, вводимыми По в литературный обиход, и его несколько архаичным даже для своего времени стилем, зачастую сориентированным на образцы классической риторики. Отношение По к мифу можно назвать достаточно традиционным. В его текстах рассыпаны многочисленные референции и аллюзии, например, к античной мифологии<sup>7</sup>, в большинстве случаев заимствованные из книги английского просветителя Джекоба Брайанта «Новая система, или Анализ античной мифологии» («A new system, or, An analysis of ancient mythology», 1775–1776). При этом мифы используются По в двойной функции. С одной стороны, они служат созданию поэтического (музыкального) или риторического эффекта. «Слово Паллада (Pallas) само по себе звучно», как писал По в «Философии творчества», объясняя выбор имени древнегреческой богини в «Вороне»<sup>8</sup>. Хорошо известно пристрастие По к «звучным» (Елена<sup>9</sup>) или экзотическим (Аштофет вместо Астарты<sup>10</sup>) именам. С другой стороны, мифологические аллюзии выступают в качестве знаков авторской эрудиции – и в этом смысле стоят в одном ряду с редкими

<sup>5</sup> Ср. слова Гонкуров о По: «Вот литература XX века». Цит. по: *Chiari J. Symbolisme from Poe to Mallarmé. The Growth of the Myth. London, 1956. P. 2.*

<sup>6</sup> «Художник современности» – название статьи Ш. Бодлера о Константине Гисе. Формулировку Бодлера применительно к романтической эстетике использует, например, Б.В. Дубин: *Дубин Б.В. Интеллектуальные группы и символические формы. М., 2004. С. 29.*

<sup>7</sup> Мы оставляем в стороне библейские аллюзии, аллюзии к Корану и фольклорные мотивы; тем не менее принцип отношения к мифологическому материалу у По обычно остается неизменным.

<sup>8</sup> *По Э.А. Философия творчества // Избранное. В 2 т. Т. 2. М., 1996. С. 520.*

<sup>9</sup> По даже «переименовал» свою юношескую любовь – миссис Джейн Стенард – в Елену, посвятив ей стихотворение «К Елене» (To Helen, 1831).

<sup>10</sup> «Ежели она, зыбкая и туманнокрылая *Аштофет* египетских язычников и предвещала горе чьему-нибудь браку, то, без всякого сомнения, моему». *По Э.А. Лигейя // Полное собрание рассказов. СПб., 2000. С. 193.*

цитатами, малоизвестными эпитафиями и иностранными словами, которыми По нередко злоупотреблял. В рассказе-пастише «Как писать рассказ для “Блэквуда”», где По пародирует в том числе собственный метод и стиль, мифы попадают в рубрику «Пикантные факты для сравнений»: «“Вначале было всего три музы – Мелета, Мнема, Аэда – музы размышления, памяти и пения”». Из этого небольшого факта при умелом использовании можно извлечь очень много. Видите ли, он мало известен и выглядит *recherché*. Надо только преподнести его небрежно и как бы случайно»<sup>11</sup>. Реже По использует собственно мифологические сюжеты или их элементы: в инверсированной, гротескной форме – миф о волосах Вероники в рассказе «Береника», орфический мотив в «байроническом» рассказе «Свидание». Введение более сложных мифологических структур в художественный текст является скорее исключением, чем правилом<sup>12</sup>.

Анализируя бытование мифа в классической, традиционной культуре, Жан Старобинский отмечает в том числе следующие характерные для эпохи черты. В XVII–XVIII веках «вновь создаваемые произведения прибегают к мифам, либо черпая из них самый свой сюжет, либо выбирая из них лишь орнаментальные аксессуары – фигуры, эмблемы, речения»<sup>13</sup>. Мифы формируют особый образный язык, служащий «социальным опознавательным знаком, которым обмениваются лица, умеющие одинаковым образом расшифровывать мир мифических вымыслов»<sup>14</sup>. Миф, понимаемый таким образом, лишается сакральной составляющей, становится чисто «профанным украшением»<sup>15</sup> и одновременно чем-то вроде «эрудированной памяти»<sup>16</sup>. Старобинский также подчеркивает синхронность, внеисторичность классических мифов, собираемых в словари

<sup>11</sup> По Э.А. Как писать рассказ для «Блэквуда» // Там же. С. 214.

<sup>12</sup> См., например, нашу статью о трансформации «романтического» мифа о Медузе Горгоне в рассказе По «Лигейя»: Уракова А.П. Увидеть Медузу. Романтическая модель «*bellezza medusea*» // Вестник МГУ. Филология. 2003. № 6. С. 123–138.

<sup>13</sup> Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII–XVIII веках // Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002. С. 85.

<sup>14</sup> Там же. С. 86.

<sup>15</sup> Там же. С. 107.

<sup>16</sup> «Мифы не более чем вымысел, украшение, в лучшем случае эрудированная память» (Там же. С. 89).

и энциклопедии<sup>17</sup>. Можно сказать, что подход По к мифу в целом соответствует сформулированным швейцарским ученым принципам. Его обращение к труду «Новая система, или Анализ античной мифологии» как к справочному пособию, источнику готовых сюжетов, тем и имен, более чем показательны.

Миф об Атрее или Атреевом пире в «Похищенном письме», который мы предполагаем рассмотреть, на первый взгляд идеально вписывается в классическую парадигму. Любопытно, что герой рассказа Огюст Дюпен ссылается на Брайанта: «Брайант в своей весьма ученой “Мифологии” упоминает аналогичный источник заблуждений, говоря: “хотя в языческие мифы никто не верит, все же мы постоянно забываем об этом и делаем из них выводы, как если бы они реально существовали”»<sup>18</sup>. Миф – это фикция, и герой По, наследник просветительского рационализма, разумеется, в них не верит. Источником мифологического сюжета об Атрее или Атреевом пире в «Похищенном письме» является, правда, не научный труд о мифах, а французская трагедия мести XVII века. Дюпен подписывает «факсимиле», оставленное министру Д. взамен похищенного письма, фразой из «Атрея и Фиеста» Кребийона-отца: “Un dessein si funeste, / S’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyeste” (Такой пагубный план достоин если не Атрея, то Фиеста)<sup>19</sup>.

Орнаментальный характер вводимого в текст «Похищенного письма» мифа подчеркивается выбором эпитафии. Эпитафия, призванная выражать основную мысль рассказа: «Nil sapientiae odiosius acumine nimio» (Для мудрости нет ничего ненавистнее мудрования), – По приписывает Сенеке. Неверные источники эпитафий – обычная для По практика, но в данном случае Сенека, автор единственной дошедшей до наших дней трагедии «Фиест», скорее всего упомянут намеренно. Рассказ начинается с неявной отсылки к автору «Фиеста» и заканчивается прямым указанием на автора «Атрея»: «Это из “Атрея” Кребийона», – уточняет Дюпен<sup>20</sup>. По предлагает своему читателю шифр: миф, возникая на границах текста, выступает в роли его орнамента или «рамки».

<sup>17</sup> Там же. С. 88.

<sup>18</sup> По Э.А. Полное собрание рассказов. С. 480.

<sup>19</sup> Там же. С. 485.

<sup>20</sup> Там же. С. 485.

Дюпен объясняет оставленную им подпись требованиями этикета, жестом учтивости: «Положить туда чистый лист бумаги мне казалось как-то неловко – это было бы попросту оскорблением»<sup>21</sup>. Министр знает почерк Дюпена и, очевидно, без труда сможет расшифровать предложенный ему мифологический код. Сюжет о Пеллопидах был распространен в драматургии XVII–XVIII веков<sup>22</sup>. Пьесы Кребийона-отца ставились в Париже: так, в «Убийствах на улице Морг» Дюпен и его собеседник обсуждают постановку трагедии Кребийона «Ксеркс»<sup>23</sup>. Выбор мифа об Атреевом пире тоже, видимо, не случаен. По удачному выражению Лакана, «если министру суждено будет это письмо открыть, ему действительно ничего больше не останется, как пожать плоды собственных поступков, пожать, подобно Фиесту, собственных детей»<sup>24</sup>. Последнее слово, которое Дюпен оставляет за собой, подводит итог рассказу наподобие морали: министр Д. получает возмездие за свое преступление, шантаж королевы для него теперь обернется политическим крахом. Дюпен, в свою очередь, совмещает роль частного сыщика, берущего деньги за свои услуги, и благородного защитника дамы (*partisan of the lady*<sup>25</sup>). Двойная цитата в рассказе По (Дюпен цитирует одновременно Кребийона и самого себя) выполняет прежде всего риторическую функцию; миф понимается как фабула, которую можно использовать иносказательно, в духе классической риторики.

Вместе с тем послание Дюпена не только в аллегорической форме выражает идею возмездия (пожни плоды собственных поступков), но и является означающим мести. Дюпен, как мы узнаем «под занавес», мстит министру Д. за нанесенное в Вене оскорбление, по-видимому, политического характера. Финал тем более неожиданный, что в предшествующих рассказах и в самом «Похищенном письме» Дюпен выступает в роли вполне беспристрастного сыщика. Комментаторы По, распределяя его рассказы по тематиче-

<sup>21</sup> Там же. С. 485.

<sup>22</sup> См., например, статью «Атрей» в: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1991. С. 123.

<sup>23</sup> По Э.А. Полное собрание рассказов. С. 388.

<sup>24</sup> Лакан Ж. Семинары. С. 291.

<sup>25</sup> Poe E.A. The Purloined Letter // The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading / Ed. J.P. Miller and W.J. Richardson. Baltimore, 1988. P. 23.

ским блокам, отмечают, что могли бы с одинаковым успехом отнести «Похищенное письмо» как к детективным историям, так и к рассказам о мести – «Бочонку амонтильядо» и «Прыг-скок»<sup>26</sup>. Действительно, в этих двух более поздних текстах По месь также выступает в роли «злой шутки» (*evil turn*<sup>27</sup>), ее причина или не указывается, или явно не соответствует жестокости расправы; наконец, и здесь и там месь связана с образом чудовищного пира – возмездие совершается во время карнавала или костюмированного бала, сопровождается мотивом веселья и вина. Правда, в «Похищенном письме» «кровавая сторона» дюпеновской мести – Атреев пир – целиком смещается в область цитируемого текста. Но и в «Бочонке амонтильядо» можно говорить, вслед за М.М. Бахтиным, об эмоциональной стертости, излишней литературности того комплекса гротескных элементов, из которых строится сюжет мести: «смерть – шутовская маска (смех) – вино – веселье карнавала (*carra navalis* Вакха) – могила (катакомбы)»<sup>28</sup>.

Огюст Дюпен, на всем протяжении рассказа выполнявший функцию персонажа, который «все понимает», неожиданно сам оказывается героем «с историей», помещается в центр самостоятельной сюжетной линии. Более того, «сюжет» Дюпена вытесняет другой, только намеченный в рассказе – а именно историю королевы, которая не столько опускается, сколько тщательно замалчивается. Имена августейшей четы не называются; адресант – герцог С., обладатель размашистого почерка и красной гербовой печати – упоминается невзначай: содержание королевского письма защищено от любопытных взглядов и профанного обращения. Письмо Дюпена, которое мы читаем вместо письма королевы, – это и его «факсимиле», и независимое послание: копия, оторвавшаяся от оригинала, заменяющая его не только формально, но и на уровне смысла.

<sup>26</sup> *Poe E.A. The Short Fiction of Edgar Allan Poe / An Annotated Edition by St. and S. Levine. Indianapolis, 1976. P. 154.* О значении в рассказах По мотива мести см. главы «Обаяние странного сыщика» и «Месь в составе творческого процесса» в книге: *Венедиктова Т.Д. «Разговор по-американски»: дискурс торга в литературной традиции США. М., 2003. С. 175–190.*

<sup>27</sup> *Poe E.A. P. 23.*

<sup>28</sup> *Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 234.*

Можно согласиться с американским критиком Ричардом Халлом, когда он говорит о конкурирующих между собой нарративах в «Похищенном письме»: в основе детектива По лежит раскрытие одной тайны и сокрытие другой<sup>29</sup>. Главный пафос «Похищенного письма» – это, безусловно, расследование преступления министра; его объяснению посвящена большая часть текста. Огюст Дюпен, выступая в роли объясняющей инстанции, пользуется своим положением «носителя истины» довольно бесцеремонно – вдавываясь в пространные, многословные рассуждения и отступления, всячески оттягивая финал (основным повествовательным кодом рассказа, без сомнения, является герменевтический код). В то же время логическая загадка, предлагаемая Дюпену в рамках детективного сюжета, – где Д. прячет украденное письмо? – полностью исчерпывается вместе с ее объяснением. Тогда как история королевы, короля и герцога, выступающая в роли своеобразной сюжетной рамки и одновременно представляющая собой усеченный, квазидетективный нарратив, так и остается в тени. Мифологический сюжет об Атрее, свернутый до цитаты, занимает весьма незначительное место в тексте, является дополнительным и как бы необязательным по отношению к основному, детективному, повествованию. Но, раскрывая еще одну, ранее утаиваемую истину о самом Дюпене, он заставляет перечитать рассказ по-другому.

Преступник – министр Д. – должен понести заслуженное наказание. Здесь действует открытый По и позднее сформулированный теоретиками детективного жанра механизм «козла отпущения»: вина полностью перекалывается на одного персонажа, детективный рассказ выполняет функцию катарсиса. Вместе с тем архаический нарратив мести и особенно миф о братоубийственной вражде, к которому напоследок возвращает нас По, выражает скорее ситуацию «жертвенного кризиса», если воспользоваться термином Рене Жира<sup>30</sup>. Участник этого процесса является попеременно преступником и жертвой; месть превращается в серию бесконечных или, точнее, циклических повторений и возвращений первоначального оскорбления. Атрей, мстя Фиесту, убивает его детей и устраивает кровавый

<sup>29</sup> Hull R. The Purloined Letter: Poe's Detective Story vs Panoptic Foucauldian Theory // *Style*. Summer 1990. Vol. 24. P. 201–214.

<sup>30</sup> Жира Р. *Насилие и священное*. М., 2000. С. 52–87.

пир, Фиест насылает проклятие на род Атрея, которое падает на Пелопидов, и уже Орест убивает свою мать Клитемнестру.

Дюпен, который формально повторяет преступление Д., чтобы вернуть письмо, оказывается в крайне уязвимом положении в финале рассказа. Благородная цель героя (кража с целью возвращения), равно как и позиция сыщика, еще позволяет провести *различие* между ним и преступным министром. Стоит же мотиву братоубийственной мести заявить о себе в рассказе, как различие стирается: Дюпен и Д. удваиваются мифологическими персонажами – братьями Пелопидами<sup>31</sup>; Дюпен как герой мести оказывается запятнан возмездием над Д. Детективная история оказывается звеном в истории вражды, которая началась «когда-то в Вене»<sup>32</sup> и должна завершиться за пределами «Похищенного письма». Одна, архаическая, повествовательная форма в конечном счете замещает другую, экспериментальную, форму детективного повествования.

В конце рассказа Дюпен становится *другим* героем. В «Похищенном письме» действует логика мифа, описанная Ю.М. Лотманом: персонажи распадаются на «отчетливо эквивалентные пары, которые при (условном) обратном переводе в циклическое время взаимно свертываются, образуя в конечном счете *одно* лицо»<sup>33</sup>. Дюпен и Д. – антагонисты в детективном рассказе По – превращаются в Атрея-Фиеста при переводе на язык мифа. Одновременно происходит и противоположный процесс, который Лотман обозначает как «ничем не мотивированную смену характера персонажа»<sup>34</sup>. Дюпен, известный по двум другим рассказам как гениальный сыщик, неожиданно становится преступным братом.

<sup>31</sup> Мотив двойничества в «Похищенном письме» не раз отмечался в американской критике, в том числе такими авторитетными исследователями, как Патрик Куинн (*Quinn P. The French Face of Edgar Poe. Carbondale, 1957. P. 223–256*) и Джозеф Молденауэр (*Moldenhauer J. Murder as Fine Art: Basic Connections Between Poe's Aesthetics, Psychology and Moral Vision // PMLA. May 1968. Vol. 83. P. 294*). См. также статью, посвященную данной теме: *Klenman Babener L. The Shadow's Shadow: The Motif of the Double in Edgar Allan Poe's «The Purloined Letter» // The Purloined Poe. P. 323–334.*

<sup>32</sup> По Э.А. Полное собрание рассказов. С. 485.

<sup>33</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб., 2004. С. 280.

<sup>34</sup> Там же. С. 294.

Рассказ По начинается со знаменитой (благодаря прочтению Деррида<sup>35</sup>) сцены в библиотеке. Герой-рассказчик и Дюпен курят трубку и созерцают причудливые облака дыма, заполняющие комнату. Оба погружены в молчание, однако рассказчик признается, что его мысли были заняты некоторыми событиями, о которых он и Дюпен беседовали ранее в тот вечер: «я имею в виду историю на улице Морг и тайну, связанную с убийством Мари Роже. Вот почему я невольно вздрогнул, когда дверь распахнулась и в комнату вошел наш старый знакомый, месье Г., префект парижской полиции»<sup>36</sup>. По не только подчеркивает преемственность третьего рассказа, но и воспроизводит, описывает саму структуру изобретенного им жанра: префект не случайно появляется сразу же после упоминания убийств на улице Морг и истории Мари Роже. Его появление представлено По не только как узнаваемый код (читатель должен догадаться, что префект пришел сообщить о преступлении), но и как обязательное условие детективной истории.

В финале, напротив, благодаря мифологическому сюжету о мести исследуются и проводятся границы жанра: как только из отношений Дюпен – Д. исключается авторитетная, законная инстанция, олицетворяемая фигурой префекта, рассказ перестает быть детективом, а Дюпен – сыщиком. Не случайно «Похищенное письмо» завершает цикл рассказов об Огюсте Дюпене: со своим знаменитым героем По расстается окончательно. Миф об Атрее и Фиесте, вводящий в действие принципиально иную повествовательную модель, оказывается важной структурной составляющей рассказа По, вопреки своему маргинальному месту в тексте.

Можно говорить и о феномене ресакрализации мифа, который мы наблюдаем в «Похищенном письме». По форме – перед нами «готовый сюжет», введенный в текст по всем правилам классической риторики. Он представлен в виде мифологической реминисценции, цитаты из литературного произведения, причем его текстовый характер только подчеркивается кавычками, ссылкой на

<sup>35</sup> «Таким образом, все «начинается», затемняя это начало в «молчании», «дыму» и «сумерках» этой библиотеки... ». *Деррида Ж.* Носитель истины // О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск, 1999. С. 768.

<sup>36</sup> *По Э.А.* Полное собрание рассказов. С. 467.

источник и т. д. Слово, однако, не нейтрализует, но, напротив, усиливает жестокость вынужденно отложенной мести: политическому соперничеству придается сакральный характер архаической братоубийственной вражды. Письмо становится замещением насильственного акта, который Дюпен переадресовывает министру. На примере рассказа По мы можем наблюдать сдвиг от традиционного, классического отношения к мифу к его современному пониманию и использованию: миф перестает быть конвенциональным знаком, начиная активно участвовать в построении структуры текста и производстве смыслов.

Любопытно, что миф об Атрее и Фиесте получает новую жизнь в рамках современного критического дискурса о «Похищенном письме». Интерес к «Похищенному письму» в критике связан с двумя известными французскими работами о нем. В 1955 году «Похищенному письму» посвятил семинар Жак Лакан и одиннадцатью годами позже открыл им свои «Сочинения» (*Ecrits*), нарушая хронологическую последовательность своих работ. В 1975 году Жак Деррида написал резко критикующую анализ Лакана работу «Носитель истины» (*Le Facteur de la vérité*), которая впоследствии была включена в «Почтовую открытку». Вокруг этих текстов образовалось определенное рецептивное поле, причем поле междисциплинарное: рассказ По, прочитанный Лаканом и Деррида, не менее важен для философов и психологов, чем, скажем, для литературоведов. Если перефразировать американскую исследовательницу Барбару Джонсон<sup>37</sup>, – рассказ По был изъят из «триптиха», который составляют три его рассказа об Огюсте Дюпене: «Убийства на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо» – и соответственно помещен в другой «триптих»: «Похищенное письмо» По, «Семинар» Лакана и «Носитель истины» Деррида.

Лакан читает «Похищенное письмо» как психоаналитическую притчу<sup>38</sup>, но, что интересно, актуализирует сакральную составляю-

<sup>37</sup> Джонсон называет третьей составляющей триптиха свою собственную статью «The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida». Впервые опубликована в: *Yale French Studies*. 1977. 55–56. P. 457–505. Цит. по указ. изданию: *The Purloined Poe*. P. 213.

<sup>38</sup> Именно так предлагает читать «Семинар» Лакана, например, Шошана Фелман: *Felman Sh. The Case of Poe: Applications – Implications of Psycho-*

шую рассказа. Похищенное письмо выступает в «Семинаре» в роли сакральной силы («маны»<sup>39</sup>, как говорит сам Лакан), которая полностью изменяет сущность того, кто им владеет. Оно феминизирует своего похитителя и делает его потенциальной жертвой следующей кражи: так, укравший письмо Министр уподобляется женщине – Королеве. Дюпену удается снять с себя проклятие и выйти из символического кругообращения, обменяв письмо на деньги, однако при этом он остается запятнанным тем, что чисто по-женски мстит министру и тем самым занимает его место. Выход из игры посредством вознаграждения является необходимым и для психоаналитика. «Подумайте хорошенько – ведь если бы мы этой платы не требовали, мы тут же сами оказались бы участниками трагедии Атрея и Фиеста – трагедии, жертвой которой является каждый из тех, что приходится доверять нам свою тайну. Они рассказывают нам всякую чертовщину – и как раз поэтому сами мы в разряде священного и жертвенного отнюдь не находимся»<sup>40</sup>. Психоаналитик, которого Лакан сравнивает с Дюпеном, получая плату, избегает опасности «быть в чем-то перед кем-то в долгу»<sup>41</sup>. Подобная неуязвимость оказывается проблематичной, как показывает дальнейшая критическая рефлексия: в «Семинаре» обе символические модели – платы и долга – неразделимы в случае Дюпена: он и получает деньги, и остается в долгу.

В «Семинаре» Лакан уподобляет себя, в шутливо-ироничном ключе, мстящему Дюпену: «Если министр действительно сделает глупость и пустит письмо в ход, тем более не заглянув в него предварительно, чтобы убедиться, что это именно оно и есть, ему и вправду останется лишь последовать шуточному призыву, брошенному мною в Цюрихе в споре с Леклером: Ешь свой *Dasein*! Вот пир, поистине достойный Фиеста!»<sup>42</sup>. Сходство тем более убедительное, что Лакан играет на созвучии слов – *Dasein* и *Dessein* (замысел). Как известно, Жак Деррида обвиняет Лакана в претензиях

---

analysis // Jacques Lacan and the Adventure of Insight. Psychoanalysis in Contemporary Culture. Cambridge, 1987. P. 43.

<sup>39</sup> Лакан Ж. Семинары. С. 290.

<sup>40</sup> Там же. С. 290.

<sup>41</sup> Там же. С. 290.

<sup>42</sup> Там же. С. 291.

на истинность интерпретации, за которыми скрывается и гегелевский логоцентризм, и герменевтическая критика. Лакан сводит текст По к вымыслу, но этот вымысел – в хайдеггеровском духе – служит обоснованием истины, которой является психоаналитический миф об Эдипе<sup>43</sup>. Миф об Эдипе, как Деррида показывает в собственном анализе «Похищенного письма», вступает в противоречие с принципом двойственности, удвоимости и делимости, действующим в рассказе По: «Но министру, который “прекрасно знает мой почерк”, Дюпэн посылает письмо, подписанное братом или собратом, близнецом или младшим или старшим братом (Атрей/Фиест). Это соперничающее и двойственное тождество братьев, далекое от того, чтобы войти в символическое пространство семейного треугольника <...> без конца толкает его в лабиринт двойников, при отсутствии оригиналов, *факсимиле* за отсутствием подлинного неделимого письма, бессовестных подделок, придавая украденному письму неисправимую уклончивость»<sup>44</sup>.

В соответствии с критикой Деррида, Лакан, разделяя «воображаемое» и «символическое» и отдавая предпочтение последнему, исключает из рассказа По «жуткое» («unheimlich») – «хождение от видимости к видимости, от двойника к двойнику»<sup>45</sup>. Деррида тем самым подчеркивает нейтрализующую или даже терапевтическую функцию Семинара (кстати, сходную функцию выполняет и детектив). Однако если «безотчетный страх» устраняется в анализе Лакана из текста По, то сам Лакан испытывает пусть не страх, но «презрительную нервозность в адрес женщины-психоаналитика»<sup>46</sup>. Эта женщина – Мари Бонапарт, автор психобиографической книги о По<sup>47</sup> и, что самое главное, ученица и «законная наследница»<sup>48</sup>

<sup>43</sup> «В повествовании он [Лакан] выделяет два диалога, которые и образуют рассказываемую историю, то есть содержание некоей постановки, внутренний смысл рассказа, нечто заключенное в рамку, что требует полного внимания, мобилизует все психоаналитические схемы, в данном случае Эдиповы, и приковывает к своему центру все усилия по расшифровке» и т. д. (Деррида Ж. Носитель истины. С. 677).

<sup>44</sup> Там же С. 783.

<sup>45</sup> Там же. С. 725.

<sup>46</sup> Там же. С. 702.

<sup>47</sup> *Bonaparte M. E. Poe. Sa vie – son œuvre. Etude analytique. Vol. 1, 2, 3. Paris, 1958.*

Фрейда. Беспокойство разоблачает аналитическую беспристрастность автора Семинара: Лакан сам оказывается вовлечен в «долговую процесс», сводя счеты с Бонапарт, недостойной претенденткой на «завещание» Фрейда. Согласно Деррида, Лакан приходит к тем же выводам, что и Бонапарт, но без указания источника (т. е., в сущности, выступает в роли похитителя интерпретации, или письма): «Как автору, столь щепетильному в вопросе долгов и приоритетов, следовало бы признать того, кто заложил фундамент для всей его интерпретации, например, процесс повторного присвоения фаллоса как собственно пути письма, “возвращение письма” к “своему назначению”, после того как оно было найдено между стоек-ног камина»<sup>49</sup>. Деррида также указывает на пренебрежительный намек на Бонапарт в тексте Лакана и особенно в сноске, где тот имплицитно называет ее кухаркой<sup>50</sup>. Лакан становится как героем рассказа По – Дюпенем в отношении к министру (Бонапарт) и Королю (Фрейд), так и участником «трагедии Атрея и Фиеста» – персонажем, который думает, что за ним осталось последнее слово, но на самом деле оказывается в долгу.

В «долговые отношения», однако, вовлекается и Деррида. Барбара Джонсон, в своей работе последовательно критикующая критику Деррида, замечает среди прочего один любопытный момент. Деррида, выступая в роли «защитника дамы» – мадам Бонапарт, оказывается, с точки зрения мифа об Эдипе, сыном, возвращающим матери похищенное у нее письмо. «Интерпретацию письма (как и фаллос, который должен быть возвращен матери) нужно вернуть “матери”, у которой эту интерпретацию украли, – Мари Бонапарт. Деррида тем самым точно следует той самой логике, которую он опровергает у Лакана, логике выправления и корректирования...»<sup>51</sup>. Дискурсивное, рациональное мышление Деррида, по Джонсон, само несвободно от мифа, который он подвергает деконструкции. Миф из метаязыка превращается в метатекст.

<sup>48</sup> Там же. С. 717.

<sup>49</sup> Там же. С. 701. И Бонапарт, и Лакан связывают местонахождение письма с анатомией женского тела. Параллели Бонапарт носят куда более буквалистский характер: каминный проем – клоака, медная шишечка – клитор, письмо – пенис и т. д. (*Bonaparte M.* Op. cit. Vol. 2. P. 581).

<sup>50</sup> Там же. С. 701.

<sup>51</sup> *Johnson B.* Op. cit. P. 237–238.

Еще более радикален в данном смысле другой критик, Франсуа Перальди, предполагающий, что именно мифическая основа рассказа По придает ему притягательную силу – «ту же самую силу, которую Фрейд находил в текстах (вроде Гамлета), более или менее замаскировано повторяющих миф об Эдипе»<sup>52</sup>. «Похищенное письмо», актуализирующее миф о братоубийственной вражде, оказывается в свою очередь текстом, не только повторяющим, но и производящим мифологические структуры. Истинная мотивация похищения письма – это месть: соответственно, и рассказ По, заражающий повторением, подспудно побуждает сводить счеты с противником. Если Барбара Джонсон пишет об интеллектуальном соперничестве Лакана и Деррида, то Перальди приводит в пример обиды скорее личного характера (поведанные им в устной беседе самим Деррида)<sup>53</sup>. «Кухарка» в сносках “Семинара” – это, по мнению Перальди, не знак пренебрежения к психоаналитическим штудиям мадам Бонапарт, но обидный, почти оскорбительный намек на проблему интимного характера, которой страдала психоаналитик. Причина оскорбления – раскол в самом психоаналитическом сообществе, в результате которого Мари Бонапарт приняла сторону Саши Нахта, ненавистного “брата” и бывшего друга Лакана<sup>54</sup>. И так, подобно тому как миф об Эдипе воспроизводится Софоклом и Фрейдом, миф об Атрее, с точки зрения канадского исследователя, повторяется в текстах Кребийона, По, Лакана и Деррида. Лакан и Деррида по отношению к Фрейду оказываются в том же положении, что Атрей и Фиест по отношению к Аэропе: один считает себя его законным правопреемником, другой оспаривает это право и подвергает сомнению авторитет отца психоанализа<sup>55</sup>.

В такой интерпретации «Похищенное письмо» начинает выполнять едва ли не перформативную функцию: заражая мщением, причем мщением, осуществляемым посредством текста. Текст По, который цитируется, перефразируется и наделяется новым значением, опосредует месть почти таким же образом, как цитата из «Ат-

---

<sup>52</sup> *Peraldi F.* A Note on Time in the «Purloined Letter» // *The Purloined Poe*. P. 338.

<sup>53</sup> *Ibid.* P. 338.

<sup>54</sup> *Ibid.* P. 337.

<sup>55</sup> *Ibid.* P. 338.

рея» Кребийона опосредует месть Дюпена. В работе Джона Маллера своего рода сублимацией серийной мести становится отрицание как раскол: каждый из критиков обречен отрицать своего предшественника и одновременно самого себя. Письмо разделяет Лакана и Дюпена, Деррида и Лакана, но также и отчуждает Лакана от Лакана, Деррида от Деррида (здесь уже действует скорее предложенная Деррида модель удваивания в рассказе По)<sup>56</sup>. В конце статьи, завершающей сборник работ, посвященных «Похищенному письму», текст По предлагается будущему читателю – с уверенностью, что его «сверхъестественная сила» сохранится при последующем чтении<sup>57</sup>. Любой критический жест обречен быть повторением и отрицанием предшествующего, письмо (и здесь уже вступает в свои права мифологизированная формула Лакана) в перевернутом виде неизменно возвращается к своему отправителю<sup>58</sup>.

Итак, с одной стороны, мы наблюдаем процесс, к которому в некотором смысле можно применить термин Хейдена Уайта «*emplotment*»<sup>59</sup> (авторы работ о По становятся персонажами его рассказа и, опосредованно, мифа), с другой стороны, миф получает вполне автономное, независимое от текста бытование и мыслится как повторяющаяся структура по Леви-Строссу<sup>60</sup>. Правда, как структура скорее паразитическая, мешающая объективности и рациональности научного дискурса.

Выше нами были, в сущности, проанализированы два различных способа транслирования мифа, или две модели транстекстуальности мифологического сюжета: горизонтальная и вертикальная. Горизонтальная модель (Пелопиды, Кребийон, По) демонстрирует особенности бытования мифа в различных культурных контекстах:

---

<sup>56</sup> *Muller J.* Negation in «Purloined Letter»: Hegel, Poe, and Lacan // *The Purloined Poe*. P. 365.

<sup>57</sup> *Ibid.* P. 367.

<sup>58</sup> *Лакан Ж.* Указ. соч. С. 292.

<sup>59</sup> *White H.* *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, 1973; *White H.* *Historical Emplotment and the Problem of Truth // Probing the Limits of Representation / Ed. Saul Friedlander*. Cambridge, 1992. P. 37–53.

<sup>60</sup> *Леви-Стросс К.* Структура мифов // *Структурная антропология*. М., 2001. С. 241.

в рассказе По мы наблюдаем преодоление традиционного отношения к мифу и реактуализацию его сакральной составляющей. Вертикальная ситуация транстекстуальности мифа (По, Лакан, Деррида, американские критики) предполагает, что через несколько текстов, интерпретирующих друг друга, надстраивающихся друг над другом, навязчивым образом проходит одна и та же мифологическая структура. В результате складывается достаточно произвольная, фрагментарная повествовательная завязь, случайная логика сближений, в которой, тем не менее, есть определенная закономерность.

В «Похищенном письме» миф о братоубийственной вражде фиксирует утрату аналитической отстраненной позиции, за которой (обычно у По) скрывается страх потери (само)тождественности. Миф вносит в рассказ ритмику, исключая «третью сторону», которую в детективном повествовании играет «закон» (олицетворяемый у По фигурой префекта). Данная модель оказывается удобной для проблематизации таких аспектов современной критической рефлексии, как «объективность» интерпретационного акта и правомерность поиска истины. Стоит аналитику (как и детективу) оказаться заподозренным в сведении личных счетов – и он уже не может находиться «по ту сторону священного и жертвенного». Критический текст из «носителя истины» превращается в означающее мести, выражение *агона*.

## Миф как «социальное фантастическое» в сюрреалистической фотографии

Фотография долгое время оставалась маргинальным сюжетом при изучении сюрреализма, центральное место занимали литература и живопись. Однако с середины 1970-х годов наблюдается все возрастающий интерес к сюрреалистической фотографии, которая в ряде случаев помещается в центр рассмотрения сюрреализма и становится основанием для понимания программы движения в целом. Этот сдвиг был связан с общим изменением статуса фотографии в 1970-е годы, проявившимся как в многочисленных выставочных проектах, так и в интересе к фотографии исследователей и критиков за пределами проблематики истории фотографии. Не менее важным контекстом было радикальное переосмысление наследия художественного авангарда 1920–1930-х годов. Речь идет не просто об увеличении числа академических исследований, но о притязании на раскрытие подлинного критического потенциала авангарда, потенциала как теоретического, так и практического. В США чрезвычайно показательным в этом отношении является основание журнала «October» (1976). Собственно, главному редактору и одному из основных авторов журнала, художественному критику и куратору Розалинде Краусс и принадлежит ключевая роль в переосмыслении фотографии в рамках сюрреализма<sup>1</sup>. Фотография (и 1920–1930-х, и 1970–1980-х годов) занимает свое место именно в этом критическом

---

<sup>1</sup> Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма [1981] // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Перев. с англ. М., 2003; L'Amour Fou: Photography and Surrealism / R. Krauss, J. Livingston. New York, 1985; Krauss R. Le Photographique: pour une Théorie des Écarts. Histoire et théorie de la photographie. Paris, 1990.

(в большинстве случаев левом по политической ориентации) поле. В этом смысле почти стирается различие между «художественной» теорией и практикой и «критической» теорией и практикой<sup>2</sup>.

Четко отграничить предметное поле сюрреалистической фотографии не очень просто, отчасти потому, что в истории сюрреализма, истории фотографии и современной художественной критике этот предмет конструируется по-разному. Существует корпус авторской сюрреалистической фотографии. Здесь можно выделить «внутренний круг» непосредственных участников движения, к которому относятся Мэн Рэй, Ханс Беллмер<sup>3</sup>, Рауль Юбак, Морис Табар<sup>4</sup>, Жак-Андре Буаффар<sup>5</sup>. Заметим, что все они были не только фотографами, но работали в других изобразительных техниках. Из них только Мэн Рэй принадлежит к основному фотографическому канону. «Внешний круг» включает таких фотографов, как Анри Картье-Брессон, Brassai<sup>6</sup>, Андре Кертеш, Умбо<sup>7</sup> (разумеется, список этот

<sup>2</sup> Показателен с этой точки зрения подзаголовок журнала «October»: «искусство, теория, критика, политика».

<sup>3</sup> Беллмер известен прежде всего photographиями причудливых кукол как девочек-подростков («вариации монтажа несовершеннолетней с подвижными конечностями»), выполненных в качестве иллюстраций к его же книге «Кукла» (1934), отрывки из которой были опубликованы в шестом номере журнала сюрреалистов «Минотавр» (1935), после чего Беллмер был принят в состав группы.

<sup>4</sup> Объектом photographий Табара и Юбака чаще всего становилось женское тело. Как и Мэн Рэй, они много экспериментировали с техникой photographии, добиваясь различных эффектов деформации и наложения изображений.

<sup>5</sup> Буаффар более всего известен photographиями парижских улиц, вполне заурядными на первый взгляд, использованными в качестве иллюстраций к «Наде» А. Бретона (1928).

<sup>6</sup> Бретон использует photographии А. Картье-Брессона и Brassai, наряду с photographиями Мэн Рэя, как иллюстрации в книге «Безумная любовь» (1937).

<sup>7</sup> Немецкий фотограф Отто Максимилиан Умбер (Umbehrr), известный под псевдонимом Умбо, не имел прямого отношения к сюрреализму, однако его резкие контрастные женские портреты и photographии ночного Берлина близки к сюрреалистической photographии. В его случае, как и в случае А. Кертеша, можно говорить о пересечениях интересов сюрреализма и «Баухауза» в области photographии.

можно было бы продолжить), менее активно вовлеченных в деятельность группы, хотя и находившихся под несомненным влиянием сюрреализма. Они успешно реализовались в последующем как профессиональные фотографы в разных жанрах, от репортажной до модной и индустриальной фотографии, и заняли достойное место в истории фотографии XX века, где фигурируют зачастую вне особой связи с сюрреализмом<sup>8</sup>. Особняком среди фотографов-сюрреалистов 1920–1930-х годов стоит Клод Каон (Claude Cahun)<sup>9</sup>, вновь «открытая» феминистской художественной критикой лишь в 1990-е годы.

Кроме того, как набор мотивов, приемов и принципов сюрреализм вошел в число образцов визуальной культуры XX века, которыми активно пользуются фотографы последующих поколений. Степень влиятельности образца может варьироваться от заимствования отдельных элементов до полномасштабного воспроизведения концептуальной программы сюрреализма. Случаи последовательного обращения к сюрреалистическому образцу в новых условиях, с нашей точки зрения, особенно интересны для исследователя. К числу таких фотографов принадлежит Ральф Юджин Митъярд, работы которого послужили основным визуальным источником для данной статьи.

При всех различиях в перечне имен и подходов, когда фотография определяется как авторская, мы имеем дело с переносом на фотографию представления о целостности произведения, характерного для восприятия живописи. Предметом рассмотрения становятся от-

<sup>8</sup> Заметим, однако, что столь популярное среди фотографов понятие А. Картье-Брессона «решающий момент» из предисловия к одноименному альбому фотографий (1952), несомненно, имеет очень много общего с «объективным случаем» А. Бретона.

<sup>9</sup> Принявшая этот псевдоним женщина-фотограф Люси Швоб (1894–1954) снимала себя в виде различных стилизованных персонажей (мужчин и женщин). Ее работы оказались чрезвычайно созвучны столь значимой в 1980–1990-е годы проблематике конструирования идентичности, гендерной в том числе. В частности, метод работы Каон очень близок визуальным студиям Синди Шерман. См.: *Дубин С.* Колдунья, дитя, Андрогин: женщина(ы) в сюрреализме // *Иностранная литература.* 2003. № 6. С. 279–303; *Inverted odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* / Ed. by Shelley Rice. Cambridge, Mass., 1999.

дельные фотографии, изъяты из контекста, при этом интерпретации подвергается в первую очередь изобразительный ряд. Между тем один из основных тезисов в дискуссиях о фотографии 1920–1930-х годов заключался в том, что статус изображения в эпоху «технической воспроизводимости» (выражение В. Беньямина) меняется решительным образом. Применительно к сюрреалистической фотографии это означает обращение к фотографиям и фотоколлажам, опубликованным в многочисленных печатных изданиях сюрреалистов<sup>10</sup>. Этот корпус фотографий лишь отчасти пересекается с «авторской» сюрреалистической фотографией. Кроме того, известны подборки, насчитывающие десятки тысяч снимков, которые являются одним из вариантов столь значимого для сюрреалистов коллекционирования необычных и интригующих предметов<sup>11</sup>. Наконец, существует обширный фотоархив сюрреализма, документирующий деятельность движения и отдельных его участников, и фотографии эти не кажутся такими уж очевидными, когда публикуются на одном развороте с фотографиями и фотоколлажами из изданий сюрреалистов<sup>12</sup>.

Здесь мы вплотную подходим к одному из ключевых вопросов в переосмыслении сюрреалистической фотографии. В словосочетании «сюрреалистическая фотография» наиболее проблематичным оказывается не понятие о «сюрреализме», а понятие о «фотографии». Сюрреализм помещается в контекст дискуссий 1920–1930-х годов о характере «современной» эпохи, в которых фотография фигурирует как средство активного преобразования социальной (и политической) реальности<sup>13</sup>. Это означает, что сложный и разветвлен-

<sup>10</sup> В 1978 году в Лондоне в галерее Хэйуорд (Hayward Gallery) проходила выставка «Дада и сюрреализм – новый взгляд», где акцент был сделан на печатной продукции. В этой же галерее в 1986 году проходила выставка «L'Amour Fou: Photography and Surrealism», куратором которой выступила Р. Краусс.

<sup>11</sup> Известны подобные подборки фотографий из архива Сальвадора Дали, например, альбом из дома в Портлигате, насчитывающий восемь тысяч фотографий.

<sup>12</sup> См., например: *Ликон Г.* Сюрреализм. 1919–1939 / Перев. с франц. Женева, 1995 [1976]. Книга вышла в издательстве, организованном Альбером Скира, сторонником и активным популяризатором сюрреализма.

<sup>13</sup> Чрезвычайно значима в этом отношении книга Дж. Робертса, который, хотя и дистанцируется от авторов журнала «October», совершенно явно

ный язык, выработанный в сюрреализме на основе психоанализа Фрейда, включающий как общие – «бессознательное», «сон», «греза», «иллюзия», «ирреальное», «желание», так и более специальные термины – «объективный случай», «конвульсивная красота» (А. Бретон), «низкая материальность», «бесформенное» (Ж. Батай)<sup>14</sup>, должен быть подчинен нескольким кажущимся вполне прозрачными, едва ли не банальными, понятиям: «реальность», «повседневность», «социальное», «свидетель», «документ».

Именно здесь, на пересечении этих двух групп значений («реального» и «ирреального»), и возникает то представление о мифе, которое мы хотели бы раскрыть в данной статье. Это представление о мифе связано с визуальностью и специфическими стратегиями зрения, характеризующими «современность».

В XX веке «миф» оказывается чрезвычайно значимым понятием для описания опыта человека «современной» эпохи. В неспецифическом значении миф предстает как ощущение присутствия сакрального, или же «чудесного», «фантастического».

К фотографии понятие «фантастического» применил французский писатель, эссеист и кинематографист Пьер Мак-Орлан<sup>15</sup> в ряде статей конца 1920-х годов<sup>16</sup>; точнее, речь шла о «социальном фантастическом».

---

продолжает линию критического анализа, заявленную в 1970-е годы. Roberts J. *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester, 1998.

<sup>14</sup> Если учесть интенсивность производства текстов, трансформацию идей отдельных авторов, споры и расколы в среде сюрреалистов, картина предстанет еще более сложной.

<sup>15</sup> Мак-Орлан (псевдоним Пьера Дюмарше, 1882–1970) не был сюрреалистом, но он принадлежал к общему более широкому контексту.

<sup>16</sup> «Литературное воображение и фотография» (1928), «Элементы социального фантастического» (1929), предисловие к первому самостоятельному изданию парижских фотографий Э. Атже (1930). Немаловажно, что тексты эти были введены в активный научный оборот (на английском языке) после публикации во влиятельной хрестоматии по теории фотографии 1920–1930 годов, подготовленной к выставке «Новое видение: фотография в эпоху между двумя войнами», проходившей в музее Метрополитен в 1989 году: *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940* / Ed. by Ch. Phillips. New York, 1989. P. 27–33, 41–49.

По мнению Мак-Орлана, фотография – наиболее подходящее средство для раскрытия фантастического и всего, что «удивительным образом оказывается нечеловеческим в окружающей нас атмосфере, даже в самом человеке»<sup>17</sup>. Важно, что он использует понятие о «фантастическом» применительно не к сюрреалистической фотографии, а к фотографии вообще. Мак-Орлан различает два вида фотографии – художественную (или, как он выражается, пластическую) и документальную, однако интересует его именно документальная фотография<sup>18</sup>. Его привлекает в (документальной) фотографии способность адекватным образом отображать «современную» эпоху. Эта способность связана не с тщательно продуманным планом, сопоставимым с традиционным литературным воображением, а с эффектом случайности. Документальная фотография, не отдавая себе в том отчет, захватывает современность «в нужный момент».

На изобразительном уровне эти особые возможности фотографии связаны с тем, какое значение в фотографии приобретают случайные детали. Мак-Орлан приводит в качестве примера свой собственный опыт. Однажды он оказался в Лондоне в Китайском квартале в пять часов пополудни. День был туманный, обитатели квартала производили впечатление почти восковых фигур. Он быстро сделал несколько снимков, в этот момент, при виде камеры, стоявшие на пороге домов девушки скрылись за дверями. Отпечаток позволил обратить внимание на множество подробностей внешнего вида зданий. Так, в одной из входных дверей было разбито стекло, и кто-то вставил на его место кусок картона с китайскими иероглифами. В конкретной детали нашел выражение и тот уникальный (случайный) момент, когда был сделан снимок. «На переднем плане была видна хорошенькая ножка и подол платья на фоне китай-

---

<sup>17</sup> Photography in the Modern Era... P. 29.

<sup>18</sup> В этом смысле Мак-Орлан говорит не обо всех фотографиях, а о фотографиях определенного типа. Однако этот «тип» не маркируется как особый, но, напротив, определяется через отсутствие каких-либо характеристик – «заурядная», «любая» фотография. Под пластической фотографией Мак-Орлан понимает пикториальную фотографию, ориентирующуюся на живопись, тогда как авангардная фотография представляет ту же визуальную парадигму, что и документальная фотография. Мак-Орлан упоминает Мэн Рэя, А. Кертеша, Л. Мохой-Надя и ряд других фотографов.

ской вывески. В этой ножке заключена таинственность. Фотография зафиксировала значимую деталь, важность которой в тот момент я не смог бы оценить, и просто взгляд вдоль улицы, не вооруженный камерой, не смог бы уловить того эффекта, который возник на фотографии»<sup>19</sup>. На фотографии выявляется некий избыток видимого, на наличие которого указывает атмосфера загадочности, «фантастичности».

Этот избыток Мак-Орлан поясняет другим образом, сравнивая воздействие, которое производит фотография, с печатью смерти. Подобно тому как смерть иногда открывает в лице умершего выражение, которое знавшие покойного при жизни ранее не замечали, фотография позволяет нам по-новому увидеть запечатленную сцену, ибо «она обладает ни с чем не сравнимой властью создавать смерть на мгновение»<sup>20</sup>. Взгляд на фотографию, как и упоминание о смерти, вызывает в нас смутное беспокойство (*inquiétude*), являющееся признаком «фантастического».

В этих рассуждениях Мак-Орлана можно усмотреть много общего с текстами сюрреалистов, однако по-настоящему важным представляется следующий тезис, который не так часто встречается в подобном контексте. «Фантастическое» есть непрменный атрибут «современной» эпохи, и фотография есть наилучшее средство для раскрытия «фантастического», поскольку фотография являет собой фигуру *свидетеля*. Присутствие свидетеля совершенно необходимо для поддержания смыслового порядка «современности». Свидетель удостоверяет любое, самое незначительное событие, обеспечивая пространственную и временную непрерывность «реальности». Таким образом, всякий раз, как мы сталкиваемся с образом реальности (в периодической печати или пространстве современного города с его витринами и ночными огнями), мы с неизбежностью сталкиваемся со взглядом этого безымянного свидетеля.

Мак-Орлан приводит очень точный, можно сказать парадигмальный, пример: фотографию комнаты в отеле, где было совершено убийство<sup>21</sup>. Комната пуста, мы видим только кровь и другие сле-

<sup>19</sup> Photography in the Modern Era... P. 29.

<sup>20</sup> Ibid. P. 32.

<sup>21</sup> Мотив пустынных улиц на фотографиях Э. Атже как возможного места преступления неоднократно встречается в статьях В. Бенямина сере-

ды преступления, однако воздействие этой сцены тем сильнее, чем детальнее ее фиксация. Фотография есть «идеально организованный свидетель», стать которым стремится большинство людей в «современную» эпоху.<sup>22</sup> Случайная деталь на фотографии соответствует взгляду случайного свидетеля. Собственно, «фантастическое» и есть эффект, порожденный столкновением со взглядом отсутствующего другого.<sup>23</sup> Именно введение фигуры «другого» делает фантастическое социальным.

Таким образом, понятие «фантастического» для Мак-Орлана оказывается неразрывно связанным с особым типом зрения и свидетельства (или же освидетельствования), характеризующего «современность», а также со специфической средой – городом, специфическими технологическими условиями, которые представляет не только фотография, но и электрическое освещение, и периодическая печать, в числе сюжетов которой фигурируют преступление и война.

Как мы отмечали, теоретический контекст дискуссий 1920–1930-х о природе «современности», к которому принадлежит и Мак-Орлан, был актуализирован в 1970–1980-е годы. При этом статус теоретического высказывания получают не только тексты, но и сами изображения, в том числе сюрреалистическая фотография<sup>24</sup>. В статье «Фотографические условия сюрреализма» Р. Краусс настаивает на значимости «фотографического кода» в сюрреализме. Ключевым

---

дины 1930-х годов. См.: *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Озарения. М., 2000. С. 133.

<sup>22</sup> *Photography in the Modern Era...* P. 33.

<sup>23</sup> Подробно эта проблема рассматривается в книге Дж. Агамбена, вышедшей также в конце 1970-х годов. *Agamben G.* Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino, 1979; *Агамбен Дж.* Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада / Перев. с итал. Б. Дубина // *Искусство кино.* 1998. № 11. С. 141–155. Вступительная статья к переведенному фрагменту опубликована также в кн.: *Дубин Б.В.* На полях письма: Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке. М., 2005. С. 324–329.

<sup>24</sup> В этом смысле художественная критика 1970–1980-х годов также работает в «авторской» парадигме, но подход ее отличается от традиционного искусствознания.

в понимании фотографии для нее становится понятие пробела, отсроченной репрезентации.

В фотографии сюрреалисты, в отличие от дадаистов, редко прибегали к монтажу (иными словами, коллажной технике). Для них была важна гладкость, однородность отпечатка без вторжения белого листа, но все же они имели в виду разрыв в привычном представлении о реальности. Этот разрыв выражается не столько в манипуляциях изображением при помощи различных технических приспособлений и комбинированной печати, сколько в самом акте фотографирования. «Именно удвоение изображаемого объекта на фотографии производит формальный ритм пробела – двухчастный ритм, который отменяет единство момента, который расщепляет сам момент изнутри. <...> Будучи представлен вместе с оригиналом, двойник разрушает чистую единичность оригинала»<sup>25</sup>. Подобное понимание фотографии позволяет осознать единство различных направлений сюрреалистической фотографии («чистых», неискаженных изображений и изображений, подвергнутых значительной манипуляции<sup>26</sup>) и фотографии 1920–1930-х годов в целом. Что бы ни было изображено на фотографии, «рамка кадра всегда действует как разрыв непрерывной ткани реальности»<sup>27</sup>. Внутри фотографического изображения эффект пробела могут создавать и другие элементы: тени, отражения, сложные поверхности и др.

В начале восьмидесятых для Краусс важно было уподобить понятие пробела в фотографии понятию пробела в постструктуралистской теории «письма» (собственно, термин заимствован из работ Ж. Деррида), поскольку постструктурализм на тот момент предоставлял богатые аналитические возможности для работы с проблематикой репрезентации. В частности, важным представляется рассуждение о функции пробела при означивании. «Скорее пробел в своем предельном смысле есть предпосылка значения как такового, и разобщающее действие пробела само по себе уже конститу-

---

<sup>25</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы... С. 114–115.

<sup>26</sup> Краусс предлагает довольно любопытную классификацию сюрреалистической фотографии, основанную на степени искажения изображения (Там же. С. 105).

<sup>27</sup> Там же. С. 120.

ирует значение отделяемых друг от друга знаков»<sup>28</sup>. Однако, отвлекаясь от постструктуралистской проблематики, мы хотели бы обратить внимание на близость аргументации Краусс и Мак-Орлана. «В 1920-е годы вся Европа испытала ощущение, что к реальности добавлен некий избыток»<sup>29</sup>. «Избыток», о котором говорит Краусс, очень близок к тому «избытку», который мы зафиксировали в рассуждениях Мак-Орлана о «социальном фантастическом». И в том, и в другом случае он оказывается связанным с нерепрезентативным планом изображения, который обеспечивает саму возможность репрезентации.

Функция пробела как условия возможности смыслополагания, которую отмечает Краусс, позволяет нам ввести представление о мифе в специфическом значении: как о смысловом механизме, задающем структуру идентичности, но не в отношении механизма «письма», а в отношении механизма «зрения»<sup>30</sup>. При этом в эпоху «современности» неспецифическое значение мифа (ощущение присутствия сакрального) и специфическое (смысловой механизм, задающий структуру идентичности) взаимосвязаны.

Мы раскроем эти значения мифа на примере анализа конкретного визуального материала – снимков американского фотографа Р.Ю. Миттьярда. Любая фотография рефлексивна, ибо любая фотография, как было показано выше, содержит указание на акт репрезентации. В этом смысле любая фотография обладает теоретическим потенциалом. Однако в ряде случаев эта рефлексивная природа фо-

---

<sup>28</sup> Там же. С. 111.

<sup>29</sup> Там же. С. 122.

<sup>30</sup> Подобное понимание мифа открывает проблематику исследования политического потенциала нерепрезентативного уровня изображения, столь значимую сегодня. Применительно к 1920–1930-м годам обратим внимание на эссе Ф. Лаку-Лабарта и Ж.-Л. Нанси (Нацистский миф / Перев. с франц. С.Л. Фокина. СПб., 2002), в котором подчеркивается визуальный характер мифа в понимании ряда идеологов национал-социализма. Подобная точка зрения представлена, в частности, в книге Альфреда Розенберга «Миф XX века» (1930): «Могущество мифа – это могущество грезы, проекции образа, с которым мы себя отождествляем». Об опасности политического манипулирования «технически воспроизводимым» изображением предупреждал в середине 1930-х годов В. Беньямин.

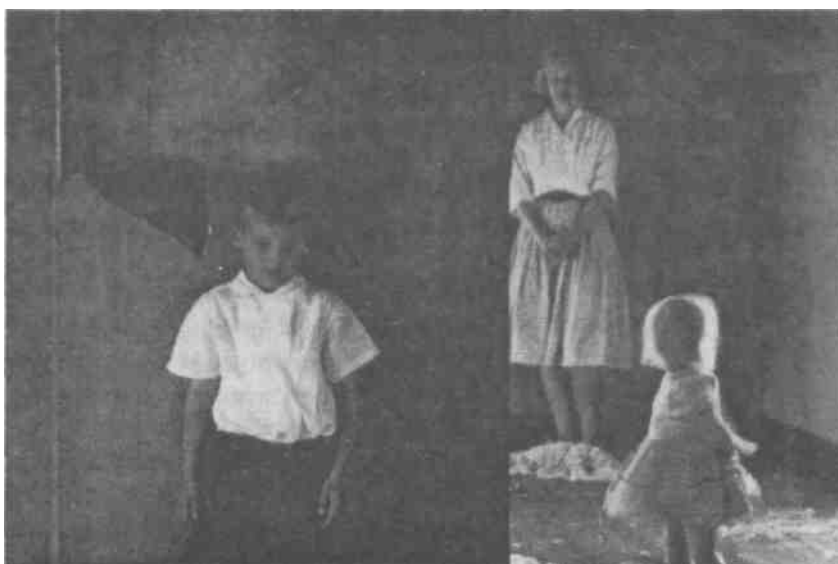
тографии становится специфическим объектом снимка. Как представляется, именно с этой точки зрения следует рассматривать фотографии Митъярда.

Ральф Юджин Митъярд (1925–1972) – нестандартная фигура в американской фотографии 1950–1970-х годов. Он не был профессиональным фотографом, хотя профессионально был связан с оптикой<sup>31</sup>. Фотографией он занимался на досуге, но вполне серьезно. Митъярд состоял в местном любительском фотографическом обществе (г. Лексингтон, штат Кентукки), несколько раз посещал летние курсы по фотографии, на которых преподавали ведущие профессиональные фотографы того времени Аарон Сискинд и Майнор Уайт. Принимал участие в выставках. Фотографировал Митъярд главным образом по воскресеньям. Он находил заброшенные дома в окрестностях Лексингтона и выстраивал там тщательно продуманные по композиции сцены. В качестве реквизита использовал кукол, манекены и маски, в качестве моделей неизменно привлекал свою жену, троих детей и нескольких друзей. Сведения о сюрреализме черпал из книг и альбомов по искусству, иногда с черно-белыми иллюстрациями. Результатом его увлечения стал архив весьма своеобразных фотографий, насчитывающий около 18 000 снимков с середины пятидесятых до начала семидесятых годов. В 1974 году был опубликован «Семейный альбом Люсибель Крэйтер» – серия фотографий, над которой Митъярд работал в последние годы жизни. На сегодняшний день Митъярд принадлежит к числу наиболее значимых американских фотографов второй половины XX века.

Фотографии Митъярда плохо поддаются интерпретации традиционными методами визуального анализа. С одной стороны, в них явно присутствует изобразительная программа, с другой – ее не удастся объяснить лишь при помощи отсылок к возможным литературным и живописным образцам. Если же принять во внимание дискуссии о фотографии 1920–1930-х / 1970–1980-х годов, то это позволяет рассмотреть корпус фотографий Митъярда как непротиворечивое и последовательное теоретическое высказывание. Его по-

---

<sup>31</sup> Митъярд работал в фирме, которая занималась изготовлением линз для очков, а также торговала фотоаппаратами и другим фотооборудованием. Здесь и далее сведения о Митъярде приводятся по изданию: *Keller J. Ralph Eugene Meatyard. New York; London, 2002 (Phaidon 55).*



Без названия, ок.1961 г.

зация во многих отношениях периферийна, но не вторична. Митъярд – не эпигон. Он успешно использует программу сюрреализма (во многом интуитивно, насколько можно судить) для решения собственных задач в условиях Америки пятидесятых и шестидесятых годов. И эта дистанция делает его фотографии тем более интересными для анализа.

Практически во всех фотографиях Митъярда объектом снимка становится взгляд, точнее, затрудненность взгляда<sup>1</sup>. Кроме рамки кадра, на уровне изображения (мы обращали на это внимание в связи со статьей Краусс) взгляд может метонимически обозначаться при помощи различных элементов: контрастных пятен света и тени, зеркал, любых отражающих поверхностей, четких геометрических форм (дверей, окон и т. п.), играющих роль дополнительной рамы, мелких деталей и сложных фактур, требующих специального разглядывания и др. Фотографии Митъярда изобилуют этими элементами<sup>2</sup>. Особенно богатые по фактуре поверхности дают интерьеры и экстерьеры заброшенных домов с неравномерно освещенными пространствами, оборванными обоями, разбитыми окнами, треснувшими фанерными панелями, оторванными досками, разрисованными стенами и мусором на полу. Кроме того, Митъярд часто избирает фронтальную композицию, при которой скрадывается эффект глубины и разные пространственные объемы накладываются на плоскость, создавая дополнительную фактуру. Так что на одном уровне снимки Митъярда полностью (даже чрезмерно) реализуют программу тотального, все подмечающего взгляда, характерного для фотографии. Однако на другом уровне этот взгляд существенным образом проблематизируется.

Наряду с названными выше элементами взгляд на фотографии метонимически обозначает изображенный на снимке человек, точнее

<sup>1</sup> Репрезентативная подборка фотографий Митъярда представлена на сайте собрания фотографий George Eastman House:

[http://www.eastman.org/ne/str085/htmlsrc8/meatyard\\_sld00001.html](http://www.eastman.org/ne/str085/htmlsrc8/meatyard_sld00001.html);

[http://www.eastman.org/ne/str085/htmlsrc8/meatyard\\_sld00002.html](http://www.eastman.org/ne/str085/htmlsrc8/meatyard_sld00002.html)

<sup>2</sup> Митъярд, кроме того, очень ответственно подходил к созданию отпечатков. Он печатал фотографии обычно один раз в год, используя так называемую «систему зон» американского фотографа Анселя Адамса, позволяющую добиться оптимального перехода от наиболее темных к наиболее светлым участкам на фотографии.

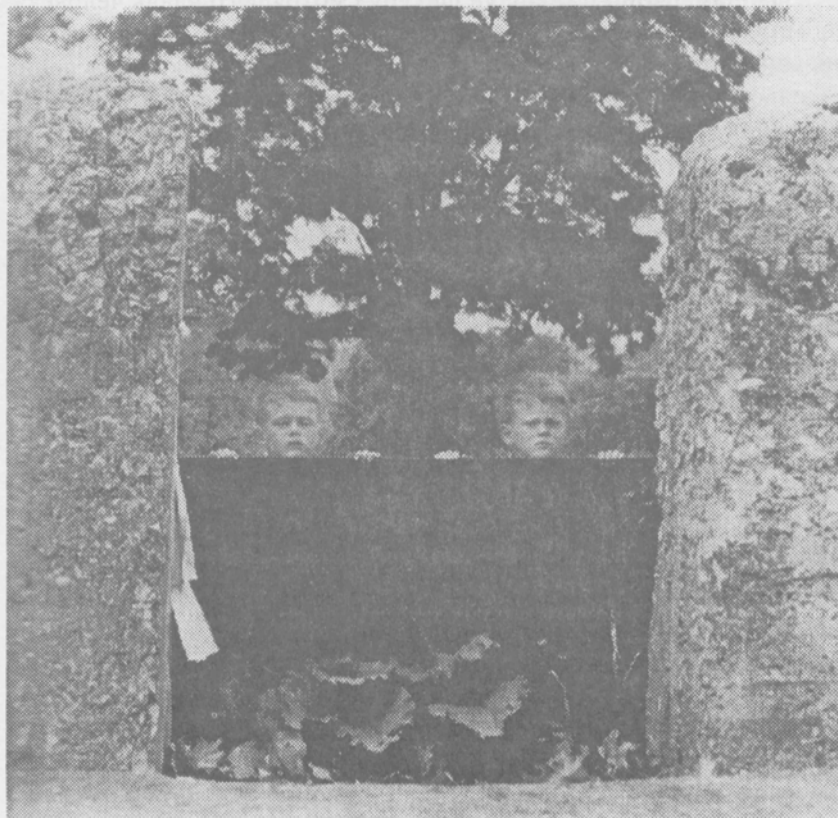
его глаза, его взгляд. На заре фотографической эпохи, в 1850-е годы, в пейзаж намеренно помещали фигуру смотрящего вдаль человека, чтобы помочь зрителю определиться со стратегией зрения в еще непривычном типе изображения. К концу XIX века навык определения зрительской стратегии через соотнесение с закодированной фигурой зрения (удивлением, восторгом, любопытством, ужасом и т. д.) становится автоматическим. Митъярд включает в один снимок несколько противоречащих друг другу зрительских режимов, и это если не блокирует, то существенно затрудняет взгляд. Если на фотографии запечатлено несколько человек, они так расположены в пространстве и взгляды их поставлены таким образом, что решительно невозможно вписать их всех в единую зрительскую стратегию. Или же человек на снимке отворачивает голову, в буквальном смысле отводя взгляд, в момент фотографирования. Или же лицо скрывается за куском материи (американским флагом), капюшоном, куском стекла, которое отражает свет и не позволяет нашему взгляду проникнуть глубже.

Иной способ проблематизации взгляда связан с прямой физической затрудненностью видения. Так, некоторые фотографии, в особенности пейзажи, Митъярда – не в фокусе, но отклонение от нормы столь небольшое, что, глядя на фотографию, мы все время пытаемся сфокусировать взгляд, а это, по понятным причинам, не удается. Иногда фигуры людей так запрятаны среди веток, листьев деревьев и солнечных бликов, что их действительно сложно увидеть.

В некоторых случаях затрудненность зрения иллюстрируется буквально внутри фотографии. Так, на снимке «Без названия (Кристофер, дважды). 1959» младший сын Митъярда при помощи двойной экспозиции дважды изображен на фотографии, причем в одном случае у него глаза открыты, в другом закрыты. На снимке человек с закрытыми глазами, «смотрящий» в камеру, в той же мере проблематизирует зрение, как и изображенный на фотографии слепой. В такого рода фотографиях фигура зрения в буквальном смысле присутствует и отсутствует одновременно<sup>3</sup>. Сходную функцию выполняют куклы, манекены и маски, которые очень активно использовал Митъярд.

---

<sup>3</sup> Можно упомянуть, например, замечательные портреты слепых Августа Зандера и Дианы Арбус.



Без названия (Кристофер, дважды), 1959 г.

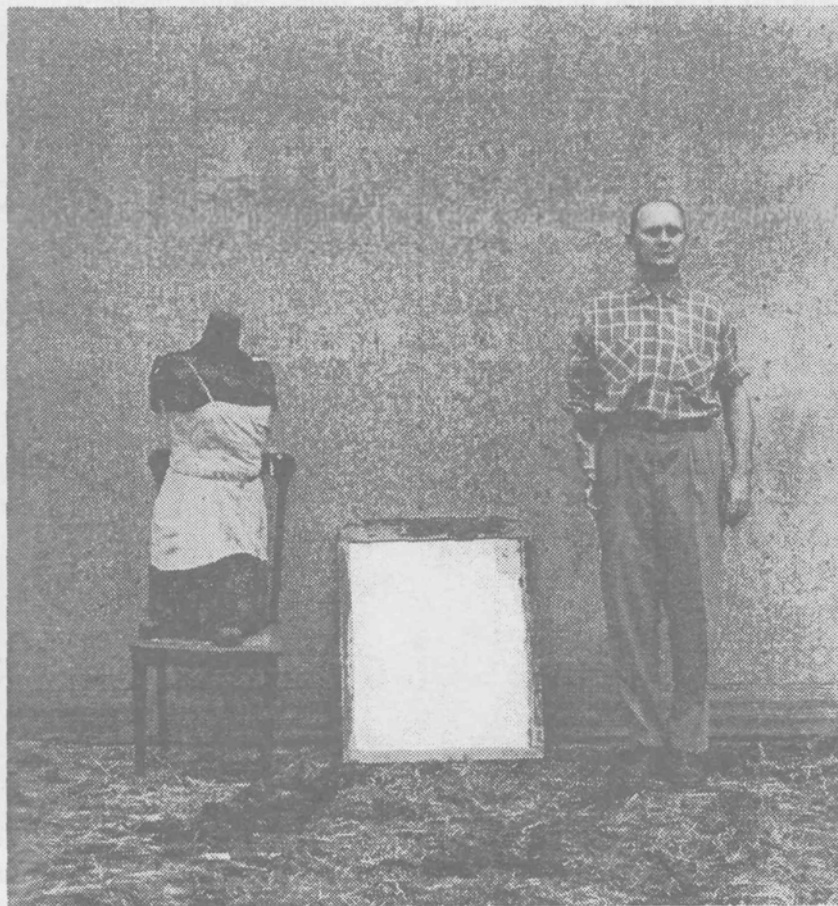
Наконец, отсутствующую фигуру зрения может представлять зеркало. Особенно интересной, с этой точки зрения, представляется фотография «Без названия (Кранстон Ритчи с зеркалом и портняжным манекеном). Ок. 1958–1959». Фронтально, на фоне стены здания слева направо расположены портняжный манекен в женской одежде – как полагается, только торс, но установленный на стуле так, чтобы он приблизительно соответствовал росту женщины, зеркало среднего размера в прямоугольной раме и мужчина с протезом, завершающимся крюком, вместо одной руки<sup>35</sup>. В этом снимке много мотивов (искусственного и естественного тела, желания и др.) Здесь действительно весьма полезными могут оказаться параллели с сюрреалистической живописью. В этом смысле мы не претендуем на то, что наш анализ носит исчерпывающий характер. Однако исследование изобразительных мотивов не позволяет объяснить того особого воздействия, которое производят фотографии Митъярда благодаря тому, что это именно фотографии (а не живописные полотна или рисунки). А нас интересует именно это. Поэтому мы остановимся только на мотиве зеркала<sup>36</sup>. Функция зеркала в этой фотографии отличается от той функции зеркал и других отражающих поверхностей, о которой мы говорили выше. Это зеркало ничего не отражает. Собственно, мы можем догадаться, что это зеркало, только благодаря подписи под фотографией. Иначе его можно было бы спутать с белым холстом, листом бумаги или фанеры. Тем сильнее оказывается воздействие этой фотографии.

Зеркало, которое ничего не отражает, открывает пустоту, стоящую за фигурой зрения. Однако зеркало – это и модель идентификации: зеркало, которое ничего не отражает, есть определение мифологической фигурации «современной» эпохи. Здесь сходятся значения мифа как сакрального и мифа как механизма, задающего структуру идентичности.

Многочисленные определения, которые пытаются подобрать к фотографиям Митъярда, – «визионерские», «странные», «гроте-

<sup>35</sup> Кранстон Ритчи – один из друзей Митъярда, постоянно выступавших в роли его модели. Руку ему ампутировали из-за раковой опухоли.

<sup>36</sup> Характерно, что Дж. Келлер, которая в большей мере следует традиционному искусствоведческому подходу, ничего не говорит о зеркале при характеристике этой фотографии: *Keller J. Op. cit. P. 28–29.*



Без названия (Кранстон Ритчи с зеркалом и портняжным манекеном),  
ок.1958-1959 г.

ские», – на самом деле описывают не изобразительный ряд, а то ощущение, которое является признаком присутствия сакрального<sup>37</sup>. Мак-Орлан, как мы помним, писал об атмосфере загадочности и чувстве смутного беспокойства. Очень точно, как кажется, определил это ощущение Мишель Лейрис: «смесь почтения, желания и ужаса, которая может быть принята за психологический признак сакрального».<sup>38</sup> На зрительном уровне это ощущение выражается в завороченном взгляде (*fascination*)<sup>39</sup>.

Сакральное в «современности», как мы обсуждали в связи с понятием «социального фантастического» Мак-Орлана, связано с фигурой отсутствующего свидетеля. На изобразительном уровне эту фигуру замещают многочисленные отражающие поверхности, отсылающие ко взгляду другого. Этот визуальный режим воплощает не только фотография, но в первую очередь пространство «современного» города с его торговыми зонами. Воспользуемся емкой характеристикой, которую приводит Б.В. Дубин: «...ненасытный глаз отсутствующего, но значимого другого – вот что представляют здесь вездесущие стекла и зеркала, поблескивающее серебро и отсвечивающее золото, всевозможные занавеси и складки»<sup>40</sup>. Не случайно фотография города, и Парижа в первую очередь, занимает такое важное место в сюрреалистической фотографии. Не случайно такой авторитет приобретает в 1920–1930-е годы Э. Атже.

В фотографии Митъярда происходит трансляция проблематики города в иные, сугубо американские реалии. Зброшенные дома на фотографиях Митъярда выступают эквивалентом пустынных парижских улиц. В Америке «местом» локализации сакрального называется не «город», а «пригород» и «семья». В определенном смысле корпус фотографий Митъярда можно рассматривать как опыт создания альтернативного «архива» Америки пятидесятых и шести-

---

<sup>37</sup> В этом смысле вполне плодотворным представляется использование для анализа фотографий Митъярда понятия «жуткое» (*unheimlich*) З. Фрейда, хотя одной отсылки к Фрейду все же недостаточно.

<sup>38</sup> Лейрис М. Сакральное в повседневной жизни // Коллеж социологии. 1937–1939 / Сост. Д. Олье. Перев. с франц. СПб., 2004. С. 75.

<sup>39</sup> Именно в этом контексте рассматривает Митъярда Макс Козлофф. См.: *Kozloff M. Photography and Fascination. Danbury, New Hampshire, 1979.*

<sup>40</sup> Дубин Б.В. На полях письма... С. 327.

десятих годов, исходящего из более сложного понимания «документа», в котором «ирреальное» не противостоит «реальному», а является необходимым условием существования «реальности».

Столь характерная для «современности» фигура отсутствующего свидетеля, переведенная в регистр механизма идентификации, дает ту модель мифологической фигурации с зиянием в сердцевине, о которой мы писали выше. Однако миф не перестает функционировать как смысловой механизм, задающий структуру идентичности, даже если это структура отсутствующего субъекта<sup>41</sup>. В фотографии Митъярда это проявляется еще более отчетливо, чем в сюрреалистической фотографии 1920–1930-х годов. В целом ряде снимков через фигуру отсутствующего свидетеля определяется не только «настоящее», но и «прошлое». В фотографии «Без названия (Композиция с куклой, фотографией в рамке и метлой). 1961» роль свидетеля прошлого передана кукле. Однако у этой куклы очень точно поставлен взгляд. В выдвинутый ящик облупленного комода в заброшенном доме вставлена фотография XIX века в старинной раме, на которой изображена молодая чернокожая женщина. Стоящая за фотографией кукла, подчеркнута дорогая и, что важно в данном контексте, «белая», смотрит на снимок чернокожей женщины. К комоду прислонена метла со следами долгого пользования, возможно отсылающая к основному занятию молодой женщины на фотографии.

В последней выполненной Митъярдом серии «Семейный альбом Люсибель Крэйтер» через фигуру отсутствующего субъекта интерпретируется биография<sup>42</sup>. Любопытно, что фотографии из этой серии существенно отличаются от более ранних фотографий Митъярда. Они сделаны не на фоне заброшенных домов, а на фоне обычного дома и сада. Композиции снимков также вполне обычны для жанра «фотографии на память» из семейного альбома. От обычного семейного альбома эту серию отличают только элементы, отвечающие за идентичность персонажей, – уродливые маски вместо лиц и тавтологичные подписи, как, например, «Люсибель Крэйтер и ее

<sup>41</sup> См. также: *Бодрийяр Ж. Фрагменты света // Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Перев. с франц. Н. Сулова. Екатеринбург, 2006. С. 164–185.*

<sup>42</sup> В издание 1974 года вошло шестьдесят четыре фотографии, в издание 2002-го – около ста.



Без названия (Композиция с куклой, фотографией в рамке и метлой),  
1961 г.



Люситель Крэйтер и ее близкий друг Люситель Крэйтер  
в винограднике, 1971 г.

близкий друг Люсибель Крэйтер в винограднике. 1971». Всех персонажей этой серии зовут Люсибель Крэйтер<sup>43</sup>. В особенности эти два последние примера показывают, что теоретический потенциал сюрреалистической фотографии еще далеко не исчерпан.

Итак, одно из значений «мифа» в XX веке связано с проблемой взгляда и «технически воспроизводимого» изображения и тем самым отсылает не к архаике, а к «современности», причем в ее радикальной новизне.

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках исследовательского проекта 06-03-00292а «Классика и классики в социогуманитарном знании: формирование и функции».

---

<sup>43</sup> Считается, что имя это (с некоторой вариацией) было заимствовано из новеллы Фланнери О'Коннор, автора во многом близкого Митъярду.