



Зеркало и его семиотические модификации в культуре

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

В статье исследуются семиотический потенциал понятия «зеркало» и его многочисленные модификации, а также значимость данного понятия для культуры. В работе рассматривается спектр вопросов, связанных с указанной темой, а именно: зеркало как инструмент человеческой культуры; зеркало как средство познания; зеркало как описание чужой структуры (феномен двуемирья); зеркало и психология сновидения; зеркало как модель кинематографа; функции зеркала в структуре фильма.

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мага, magia, image, модификация, зазеркалье, двуемирье, двойничество, «стадия зеркала», «антропологическое зеркало», «экран – зеркало»

В обыденном бытовом смысле под зеркалом мы понимаем предмет, который отражает объекты мира в плоском двухмерном отображении. Однако с древних времен (а первые металлические зеркала возникли задолго до нашей эры и были известны почти во всех культурах) с зеркалом связана некая тайна, которая непременно будоражит сознание человека на протяжении веков. Зеркало выявило свою сопричастность самым волнующим аспектам как человеческого, так и природного космического бытия, постепенно обретая в сознании человека особую силу, которую он стремится подчинить себе, использовать в своих целях. Не случайно, слово «маг» – берет свое происхождение от «маја» – зеркала. Здесь же укореняются понятия «magia» (магия), «magic» (магизм), «image» (образ), «imagination» (воображение). Все они так или иначе связаны с таинственным облачением некоей невидимой субстанции в ту или иную форму, с манифестацией чего-то скрытого, тайного.

Зеркало становится важнейшим инструментом человеческой культуры. Зеркальность растворяется в мире, проникает в историю, в само мышление человека и интерпретируется как принцип познания, способ духовного освоения мира. Акцент на том или ином зеркальном аспекте сигнализирует принципиальные установки познавательного процесса. Так, в западноевропейской культуре в идее зеркала доминируют такие признаки, как видимость и точность отображения. В восточной культуре акцентируется идея пустоты.

В средневековом религиозном сознании зеркало становится инструментом духовного постижения Божественного: «Я хочу указать тебе здесь истинную тайну, – пишет Якоб Беме в «Авроре», – вот смотри: солнце есть сердце всех сил в мире, и составлено воедино из всех сил звезд, и в свой черед освещает все звезды и все силы в сем мире, и все силы черпают качества свое в его силе. Разумей это магически: ибо это есть зеркало или подобие вечного мира»¹. Стоит отметить, что размышления Якоба Беме о Божественном Зеркале перекликаются с восточным представлением о зеркале как пустоте, в котором в «я» мерцает «ничто». Николай Кузанский интерпретирует зеркало как духовное средство видения Бога, ибо творца можно увидеть по творению как бы в зеркале и подобии.

В Библии обращение к зеркалу имеется как в Ветхом, так и в Новом Заветах и дается в нескольких слоях понятий: и как образ, образец, и как подобие:

«Ты ли с Ним распростер небеса, как литое зеркало» (Иов. 37. 18).

«Господь есть Дух; а где Дух Господень, там свобода. Мы же все, открытые лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа» (Послание к Коринфянам Св. Апостола Павла 2. 3. 17-18).

Зеркало являет в культуре феномен двумирья, факт соприутствия двух начал бытия: сущности и кажимости, истины и искаженного образа, где материальный мир – лишь тень невидимого мира, одна из эманаций Единого Сущего.

С зеркальностью связаны принципы духовно-практического освоения мира. Зеркало мыслится и как средство различения сознания и самосознания. Человек устанавливает связь со своим внутренним миром и внешними явлениями.

Современная наука также проявляет интерес к феномену зеркала и зеркальности. Так психология связывает важнейшие процессы становления человеческого сознания с зеркальным отображением, о чем свидетельствует необыкновенный резонанс, возникший вокруг исследования Ж. Лакана, известного как «Стадия зеркала». Особый интерес к зеркалу проявляет и семиотика. Известный итальянский семиотик У. Эко посвящает этой проблеме свою работу под названием «Зеркала». Мы рассматривали оба эти исследования в статье «К семиотике зеркала и зеркальности»². В 1986 году лабораторией истории и семиотики Тартусского университета был проведен специальный симпозиум, посвященный проблемам семиотики зеркала. Уникальный опыт осмысления тех или иных процессов сквозь призму

¹ Беме Я. Аврора, или Утренняя заря восхождения. – М.: Амфора, 2008. С. 83.

² Клюева Л.Б. К семиотике зеркала и зеркальности // Вестник ВГИК № 8, 2011. С. 6 – 16.

зеркальности нашел свое отражение в сборнике «Зеркало. Семиотика зеркальности», изданный в Тарту в 1988 году.

Попытаемся эксплицировать и осмыслить некоторые свойства зеркала и зеркальности, а также значимые семиотические модификации, которые, с нашей точки зрения, в какой-то мере объясняют чрезвычайную востребованность понятия зеркала в культуре.

1. Зеркало как отражение. Возможные модификации

Отражение как воспроизведение оригинала.

Отражение как модель восприятия.

Отражение как модель творчества.

Парадокс зеркального тождества: изображение и тождественно оригиналу, и отлично от него.

Зеркало как средство порождения симметрии (включает целый спектр семиотических проекций).

Зеркало как модель «вестника», источника передачи сообщений.

Два зеркала – как визуальная модель бесконечности.

Синхронность, «сопространственность», «буквальность» зеркального отражения.

Нарушение свойств синхронности отражения приводит: а) к идее зеркала, в котором можно видеть и прошлое и будущее, б) к идее закрепленного автономного изображения.

Нарушение требования «сопространственности» оригинала и зеркального отражения означает, что зеркало может отражать то, что находится за пределами его «поля зрения», то есть все, что угодно; данная модификация генерирует целый спектр волшебных «оптических приборов» – от сказочного волшебного зеркала до борхесовского Алефа, отражающего всё во Вселенной.

Нарушение аксиомы буквальности изображения приводит нас: а) к идее зеркала, отражающего не видимость, но сущность, б) к идее «замещающего» зеркала (способность зеркала показывать гадающей суженого), в) к идее полного отсутствия отражения (эффект Шлемиля).

Движение изображения как результат движения зеркала. В результате объект сам по себе неподвижный может оказаться движущимся, что порождает определенные смысловые эффекты.

Непроницаемость зеркала. Нарушение аксиомы непроницаемости зеркала влечет за собой идею возможности проникновения человека в иной мир, а также – взаимопроникновения и взаимодействия миров. Данная модификация особенно актуальна для современной культуры.

Безмолвность, двухмерность и неосязаемость изображения – нарушение неосязаемости и безмолвности в сочетании с нарушениями зависимости отражения от оригинала порождают идею двойника, автономного от оригинала, и шире, идею «За-зеркалья», автономного от мира, – своего рода антимира. Следствием этих нарушений является переворачивание оппозиций правое/левое, что влечет переворачивание и других базисных оппозиций, упорядочивающих физический космос.

Связь зеркального отражения с «тенью» (антиотражением) как коррелятами зеркального отражения. Тень может быть истолкована как зеркальный (теневого) аспект души. Именно об этом пишет Дж. Дж. Фрезер, приводя фактический этнографический материал в «Душе как тени и отражении», аналогичные свидетельства мы можем найти у Э.Б. Тейлора и других авторов.

Тусклое зеркало как отражение неясного будущего или прошлого, как затрудненная работа памяти и проч.

Кривое зеркало как способ искажения того или иного феномена. Вогнутое и выпуклое зеркала как модели гиперболы и литоты.

Фальшивое зеркало, как и кривое зеркало, связано с искажением истины.

Прозрачное зеркало – семиотическая модель совмещения двух независимых сообщений на одном носителе.

Семиотические потенции материала зеркала:

а) металлическое зеркало может выступать в функции щита, волшебного средства, оберегающего от опасности (щит Персея);

б) стеклянное зеркало выражает хрупкость, а также содержит многочисленные импликации разбитого зеркала;

г) водное зеркало и его семиотические проекции. Водное зеркало легко разрушается и восстанавливается, обладает «глубиной», в нем скрыто зазеркалье; горизонтальное зеркало отражает небо, которое как бы опрокидывается в глубину.

Обращаем внимание на исключительное многообразие и многочисленность окружающих человека «зеркал», к которым мы относим любые отражающие поверхности. Эти многочисленные «зеркала» создают особые «разрывы» на зримой вещественной ткани мира и могут интерпретироваться как порталы в иные миры.

Другие модификации зеркальности:

Зеркало как механизм, удваивающий реальность.

Зеркало как инструмент, порождающий двойников.

Зеркало как механизм, разрушающий уникальность явлений.

Зеркало как механизм, разрушающий уникальность личности и связанный с этим «ужас удвоения» («Завешенные зеркала», Борхес).

«Пугающий» эффект зеркальной симметрии – идея материализации отражения (Борхес).

Зеркало как модель памяти.

Зеркало как механизм уничтожения времени.

Связь зеркала с языком. Зеркало как волшебная книга.

Связь видения и слышания. Китайские металлические зеркала имели сферическую форму, чтобы глядящийся одновременно мог услышать свое эхо, отраженный звук, то есть получить свой звуковой портрет.

Архаическое представление о связи между человеком и его тенью, отражением, изображением. Магическая операция над отражением/изображением приводит к соответственному результату в действительности (см. Фрэзэр).

Мотив «запечатленности».

Волшебное зеркало

Ключевым для волшебного зеркала является отношение между мирами. Волшебное зеркало есть модальный оператор, преобразователь реальностей.

Зеркало как всезнающий наблюдатель, некое «Я – со стороны».

Мотив волшебного зеркала как магического кристалла, в котором отражается все сущее и вмещается весь мир.

2. Человек перед зеркалом

«Зеркальность» как свойство внутреннего мира личности:

- ситуация диалога с собой и спектр вытекающих семиотических проекций;
- отражение как процесс самоосознания;
- оппозиция: смотреть на себя, смотреть в себя («я» как другие, и «я» как уникальное, Божественное, неограниченное в себе);
- смотрение на себя со стороны и связанные с этим феноменом импликации: от нарциссизма до отворачивания к собственному изображению;
- «Я» как замкнутое в себе, непроцессуальное, полностью предсказуемое, тупиковое;
- зеркальность как признак двойничества, раскола «Я», распада;
- зеркало и особое состояние сознания – «ясное зеркало» как состояние просветления или абсолютного спокойствия, в котором не проявляется никакой образ;
- зеркальность – как механизм сближения далекого;
- зеркало как работа совести;
- зеркало как источник примет, гаданий и верований;
- зеркало как источник галлюцинаций.

3. Зеркало и сновидение

Зеркало и сновидения связаны, прежде всего, своей непрозрачностью, глубиной, способностью порождать особые ощущения. В обоих феноменах мы имеем ситуацию поверхности – экрана, на котором визуализируются некие «тексты», прорастающие из мистической чувственной глубины. Сновидческий экран является своеобразной авансценой, на которую наше подсознание выносит поток образов из глубин скрытой «второй сцены». Эти «образы–тексты» призваны оказывать на нас то или иное воздействие. В этом смысле сон – «вывернутая наружу» лаборатория подсознания.

Весьма любопытные рассуждения, касающиеся психологии сна, мы находим в работах выдающегося русского православного мыслителя П. Флоренского и, прежде всего, в его «Иконостасе» (П. Флоренский, 1994), а также в расширенном комментарии на идеи Флоренского в работе Б. А. Успенского «История и семиотика. Восприятие времени как семиотическая проблема».

По мнению Павла Флоренского, структура сна представляет собой последовательность событий, которая приводит к некоторой закономерной развязке: «сновидение развивается, стремясь в определенную сторону, и (...) приводит к некоторому заключительному событию, являющемуся развязкою и завершением всей системы последовательных причин и следствий»³. Флоренского интересует направленность развития сновидческого сюжета. Ученый приходит к выводу, что сюжет сна движется в «обратном» направлении, подстраиваясь под некий конечный, пробуждающий сновидца сигнал. Тогда все предшествующие события сна оказываются сгруппированной реакцией на финал в соответствии с некой композицией, где соблюдаются причинно-следственные связи. Таким образом, Флоренский выходит на парадокс, который он определяет как «вывернутое через себя время сновидения». По словам Флоренского, «в сновидении время бежит (...) навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы»⁴.

Эти наблюдения позволяют ученому сделать вывод о зеркальности, обратной ориентированности пространственно-временных параметров сна и яви, при этом каждое из пространств является, по Флоренскому, мнимым в перспективе другого, ему противостоящего.

По мнению Б. Успенского, в рассуждениях П. Флоренского «нашли отражение архетипические представления об обратности, взаимной перевернутости связей постороннего и потустороннего мира: потусторонний мир мыслится как мир с

³ Флоренский П. Иконостас. – М.: Искусство, 1994. С. 39 - 40.

⁴ Флоренский П. Иконостас. – М.: Искусство, 1994. С. 44.

⁵ Успенский Б. Анти – поведение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. – М., 1985. С. 327.

противоположными (перевернутыми) связями по отношению к миру посюстороннему и наоборот»⁵. А поскольку сон архетипически ассоциируется с потусторонним миром, сновидение прочитывается в категориях вывернутого из себя времени.

Б. Успенский предлагает взглянуть на проблему несколько иначе. В его концепции сон располагает смутными аморфными и по большей части случайными образами, которые при этом как-то фиксируются памятью. Поскольку эти образы изначально семантически поливалентны, они обладают большой трансформативностью и, следовательно, способностью легко ассоциироваться и соединяться друг с другом самым разным, порой причудливейшим образом. При этом, замечает ученый, образы могут вообще никак не осмысляться во сне, но – откладываться в памяти в некоем пассивном состоянии. Фактически сон располагает номенклатурой разрозненных, но обладающих повышенной комбинаторной способностью образов, легко группирующихся в тот или иной сюжет. Принцип, организующий сюжет сновидения, его внутреннюю логику Б. Успенский, как и П. Флоренский, также связывает с тем или иным сигналом, который проникает в сон из внешнего мира. Этот сигнал мгновенно становится той самой «семантической доминантой», своеобразным семантическим маркером, который перераспределяет пассивные образы, определяя их прочтение, мгновенно сцепляя их в сюжетный ряд. Внешний сигнал задает ту самую перспективу, согласно которой группируются события сна. Те образы, которые не вписываются в эту перспективу, отсеиваются и затем стираются из памяти. По сути, речь идет о реакции нашего психического сновидческого аппарата на некий внешний сигнал, согласно которому «события мгновенно организуются, выстраиваясь в линейный ряд: мы видим их сразу как бы озаренными внезапной вспышкой прожектора»⁶. Успенский определяет этот конечный чувственный импульс как «семантическую установку», «семантический код», определяющий характер протекания увиденного во сне. Восприятие сновидения, таким образом, становится и процессом его структурирования, где происходит мгновенная трансформация звуков и смыслов, и, одновременно, актуализация настоящего, служащая диспетчером, трансформирующим события сна.

Характерно, что Успенский распространяет эти закономерности сновидческого творчества и на способы «прочтения» исторического прошлого, поскольку события прошлого точно так же подвергаются переосмыслению с точки зрения настоящего. История в этом смысле, утверждает Успенский, есть игра настоящего и прошлого, «когда прошлое видится в перспективе

⁶ Успенский Б. История и семиотика // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. – Тарту, 1988. С. 72.

⁷ Успенский Б.
История и семиотика // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. – Тарту, 1988. С. 74.

актуальных событий настоящего, определяя вместе с тем направление исторического процесса (движение истории) и составляет сущность семиотического подхода к истории»⁷. В свою очередь, исторический опыт – то или иное осмысление прошлого естественным образом оказывает влияние на будущий ход истории: исходя из исторического опыта и опираясь на его уроки, личность, как, впрочем, и социум, строят программу будущего.

Проведя аналогию между восприятием истории и восприятием сна, Успенский делает вывод: как прошлое, так и будущее может быть интерпретировано как существующее «не сейчас». Тем не менее, «оно есть» применительно к иной реальности, которая недоступна нашему теперешнему восприятию. Таким образом, эти три времени рассматриваются как три реалии настоящего – парадокс, над которым размышлял еще блаженный Августин, сделавший вывод о том, что и прошлое и будущее существуют только как настоящее. Три времени, которыми оперирует человек, есть ничто иное как «настоящее прошедшего» или память, «настоящее настоящего» или непосредственное созерцание и «настоящее будущего» – его ожидание.

⁸ Успенский Б.
История и семиотика // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. – Тарту, 1988. С. 75.

По мнению Б. Успенского, осмысление прошлого как прошлого требует отчуждения, и этот «процесс отчуждения прошлого от настоящего предполагает семиотизацию прошлого, когда прошлое организуется как текст, прочитываемый в перспективе настоящего»⁸. Настоящее и прошлое в истории видятся как разные действительности, относящиеся к разным временным пластам. «Можно сказать, что история имеет дело с потусторонней реальностью, – пишет Успенский, – но потусторонность проявляется в данном случае не в пространстве, а во времени»⁹. Прошлое семиотизируется, трансформируясь в знаки иного бытия. Эта иная реальность существует в нашей памяти и становится в каком-то смысле «объектом веры» или «уверенности в невидимом».

⁹ Там же.

Двуемирие – это то, что объединяет феномен сна и зеркала. По мнению Павла Флоренского, сон это и есть граница между мирами, между «миром видимым и миром невидимым»: «...сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры»¹⁰.

¹⁰ Флоренский П.
Иконостас. – М.: Искусство, 1994. С. 46.

Сон – это уникальный опыт, связывающий нас с иной реальностью. При этом реальность сна и реальность яви противопоставляются в нашем сознании. Точнее, сознание соотносит эти формы существования, рефлексировав свое существование на пороге «двойного бытия».

Характерно, что одна из интерпретаций погружения сознания в сновидческий антимир дается в категориях «малой смерти». Эта ассоциация сна и смерти универсальна и закреплена как в мифологическом сознании, так и в формах языка: так, в русском языке «успление» означает «умирание», тогда как «обмирание – замирание» значит «засыпание» (Даль II, с. 602; Даль IV, с.518).

В Евангельском рассказе о воскресении Лазаря мы читаем: «...говорит им потом: «Лазарь, друг наш уснул; но я иду разбудить его. Ученики Его сказали: Господи! Если уснул, то выздоровеет. Иисус говорил о смерти его, а они думали, что Он говорит о сне обыкновенном» (Евангелие от Иоанна. XI, 11 – 14).

Сравнение смерти со сном мы находим и в Псалтыри: «Прозвеси очи мои, да не усну я сном смертным» (Пс. XII, 4). Засыпание интерпретируется как умирание, пробуждение соотносимо с воскресением.

Ассоциация сна и потустороннего мира может быть весьма разнообразной по своим проявлениям и при этом наблюдается в самых разных культурных традициях.

Так или иначе, зеркало, как и сон, моделирует наши представления о мирах и взаимодействии между мирами. В этом контексте зеркало может стать моделью описания другого мира, чужой структуры.

Зазеркалье. Зеркало как описание чужой структуры

В семиотике культуры зеркало есть граница семиотической организации, граница между «нашим» (посюсторонним) и «чужим» (потусторонним) мирами.

Будучи универсальным отражателем, зеркало таит в себе удивительные мистические свойства. Зеркало не просто отражает реальность, но и творит свой собственный мир: зыбкая химеричная зеркальная поверхность способна являть из своей призрачной глубины неожиданные и фантастические феномены. Служа границей между мирами, зеркало в параметрах культуры оказывается проницаемым для взаимодействия обоих миров, превращаясь в таинственный портал, мистическую дверь в иную реальность. Зазеркалье существует по своим собственным автономным законам, воздействуя на мир реальный. Зеркальная реальность в культуре – это не просто симметричное дополнение к реальному миру, это тайная дверь (окно), ведущая в инобытие; и то пространство, что скрыто за поверхностью зеркала, как бы распахивается в бесконечность. Так закрепляется в сознании мифологема, связанная с интерпретацией зеркала как контактора с запредельным и неведомым. И в этом

скрыта не только особая притягательность зеркала, но и опасность, связанная с пугающей непредсказуемостью.

Зазеркалье интерпретируется как знак другой организации, семантического антимира. Границы между мирами оказываются проницаемыми. Поверхность зеркала трансформируется в пространство, порождающее образы-фантомы, несущие свои мистические сообщения.

Остановимся на некоторых наиболее часто встречаемых в художественных текстах зазеркальных эффектах:

- мена правого и левого;
- мена внешнего и внутреннего;
- перемена направления течения времени;

– трансформация пространства (Ш. Лесли в комментариях к «Алисе в стране чудес» Л. Кэррола замечает, что зазеркальная жизнь с ее обратной перспективой есть символ жизни сверхъестественной. В других комментариях Э. Тейлор утверждает, что Кэррол, представляя духовные странствия Алисы, в результате которых она оказывается там же, откуда ушла, предвосхищает теорию Эйнштейна);

- зеркальное отражение как стимулятор воображения: «В вас, зеркала, еще многое скрыто: В чем существо ваше, в чем закон?» (Рильке);
- бесконечная вариативность зазеркального пространства: заполненность мира отражениями на всех уровнях, непрозрачность соотношений между оригиналом и отражением, реальным и иллюзорным, сменяемость метафорических зеркал;
- смешение оригинала и изображения, мена ролей; оригинал приобретает свойства отражения; слияние оригинала и изображения; отражение как минус-оригинал;
- зазеркалье как пространство загробного мира – весьма распространенная поэтическая традиция, к которой можно отнести, например, зазеркалье Анны Ахматовой.

Сегодня искусство осваивает тему зеркала и зазеркалья по мистическим и оккультным направлениям, уходящим корнями в мифологическое сознание. Зеркало предсказывает и предостерегает. Зеркало интерпретируется и как врата в Землю Обетованную, и как граница инобытия, за которой простирается темный мир Зла. В любом случае, зеркало интерпретируется как способ притяжения неведомого, чей зов и заворачивает и страшит.

Зеркало и кинематограф

В сознании многих теоретиков кинематограф устойчиво связывается с архетипом зеркала. По мнению Жана Эпштейна,

кинематограф есть «кинотипическое образование» («kainos» – новый, «typos» – отпечаток), новая структура, отражающая кристаллизацию человеческого опыта и дающая прообраз будущего. В эссе «Золотой язык» Эпштейн называет киноязык универсальным языком человечества, способным воздействовать вне слов, используя собственные уникальные механизмы, такие как детали, укрупнения, деформации, смену планов, ритм. Воздействуя вне слов, киноязык способен пробудить в зрителе те чувства, что предшествуют рождению слова, инициировать его сотворение. При этом кино оперирует не только «видимыми» смыслами, но и теми, что возникают из сферы «невидимого». «Кино психично, – пишет Ж. Эпштейн. – Оно представляет нам квинтэссенцию, дважды дисциплинированный продукт. Мой глаз дает мне идею формы, объектив также содержит идею формы, идею, вписанную вне моего сознания, латентную, тайную, но волшебную идею; с экрана же я получаю идею идеи, идею моего глаза, извлеченную из идеи объектива (идею), иными словами идею – квадратный корень из идеи – столь гибка эта алгебра»¹¹. Кино для Эпштейна это алхимический «трансмутатор» природы, ее «фотогенический преобразователь». Таким образом, в природе кино проявляется тот же механизм «отчуждения», что и в основе феномена зеркала: снимаемый кинокамерой и затем проецируемый на экран материал выявляет свои отличия, неотждественность самому себе. Экранное отображение выходит за рамки сходства вещей: «Разве не заслуживает внимания тот факт, что на экране никто не похож на самого себя? Что на экране ничто не сходно с собой? – задается вопросами теоретик. – Любая индивидуальность здесь возникает, обогащенная иными чертами, не знакомыми глазу человека...»¹². Именно эти процессы, связанные со способностью кино генерировать новые значения, и будут осмыслены французским эстетиком в категориях «фотогении». В своей книге «Кинематограф, увиденный с Этны» Эпштейн проясняет содержание понятия фотогении: «Я называю фотогеническим любой аспект вещей, существ и душ, который умножает свое моральное качество через кинематографическое воспроизведение...»¹³. Фотогеническая «прибавка», аффективное знаковое значение проявляются на экране, меняя физическое качество вещи, – в этом видит теоретик суть и мистику кино. С одной стороны, кино, как и зеркало, обладает способностью предельно точно отображать реальность, с другой стороны – в процессе этого отображения непостижимым образом возникают новые смыслы и новые значения. В «Кинематографе, увиденном с Этны» Ж. Эпштейн настойчиво проводит метафору зеркала как моделирующую природу кино.

¹¹ Ямпольский М. Видимый мир. – М.: НИИК, Центральный музей кино. Международная киношкола, 1993. С. 74.

¹² Там же. С. 82.

¹³ Ямпольский М. Видимый мир. – М.: НИИК, Центральный музей кино. Международная киношкола, 1993. С. 81.

Он дает описание спуска по некоей гигантской винтовой лестнице, не имеющей перил. Сама лестница-«колодец» помещается в архитектурное пространство, покрытое зеркалами. Эта гигантская спираль вызывает у автора чувство сильнейшего головокружения: «Я спускался, окруженный самим собой, изображениями моих жестов, кинематографическими проекциями. Каждый поворот заставлял меня в новом ракурсе»¹⁴. Изображения возникали и тут же исчезали, уступая место новым, они делились и бесконечно множились, порождая завораживающую «алгебру и описательную геометрию жестов». И далее Эпштейн описывает тот ужас, который постепенно охватывает его по мере продвижения вниз: «Я видел себя без иллюзий, застигнутым врасплох, раздетым, вырванным, сухим, истинным в моем подлинном весе. Я хотел бы далеко убежать, чтобы избавиться от этого винтообразного движения, как будто погружающего меня в чудовищный мир меня самого»¹⁵. Так Эпштейн, используя метафору зеркала, моделирует одно из главных свойств кино – его способность к погружению в глубочайшие, а оттого пугающие, сферы человеческого подсознания. Современный кинематограф красноречиво подтверждает идеи блестящего французского теоретика. Аппеляция к бессознательному, «патологическая замороженность бессознательным» есть генеральное свойство, определяющее все параметры постмодернистского кино. В этом контексте кинематограф становится новой формой архетипа зеркала.

Французский философ и психоаналитик Жак Лакан, размышляя о значении искусства, связывает его с функцией «идеального зеркала». В своем знаменитом исследовании «Стадия зеркала» Лакан дает описание становления ребенка во взрослую личность при участии зеркала посредством создания «иллюзорного эго». На этой стадии закладываются предпосылки серьезной внутренней драмы, связанной с формированием отчуждающей идентичности, драмы, которая окрасит собой все дальнейшие этапы становления личности. Зеркало, возбуждая воображение, инициирует конструирование воображаемых измерений, а также – идентификацию с виртуальными образами. Стремясь обрести себя, человек использует «зеркальный» опыт как способность существовать в чем-то радикально другом – в неких воображаемых конструкциях. Зеркало, будучи гарантом ментального постоянства и психического единства личности, одновременно является источником и причиной драмы экзистенциальной отчужденности, проецирующейся в комплекс проблем: от тоски и тревоги до нарциссизма и агрессии.

¹⁴ Там же. С. 75.

¹⁵ Там же.

По мнению Лакана, основная задача искусства заключается в том, чтобы помочь человеку преодолеть внутреннюю драму, комплекс травмирующих противоречий и вернуть утраченное ощущение единства. Искусство способно извлечь из подсознания человека вытесненные комплексы и связанные с ними травматические ситуации на уровень сознания, чтобы затем их «снять» через проживание в игровых ситуациях. Наиболее точной моделью «идеального зеркала», по мнению Лакана, воплощается в кинематографе. Процесс символизации бессознательно, по Лакану, подобен сну. Понимание процесса творчества как «сна наяву» характерно для многих художников и теоретиков искусства, ибо этими процессами движут бессознательные желания. При этом, реальность воспринимается во сне как образ, отраженный в зеркале. Да и само искусство есть некий «двойник» миров – как внешнего, так и внутреннего. Оттого, видимо, тема двойничества (вариация темы зеркала) никогда не исчезнет из искусства.

Отталкиваясь от лакановского понимания искусства как «идеального зеркала», Эдгар Морен в своей работе «Кино как воображаемый человек» определяет искусство кино как «зеркало антропологическое».

По мнению Морена, кино предлагает нам отражение не только мира (и не столько мира), сколько человеческого разума. Кино выстраивается по аналогии с нашей психикой, дает нам возможность понять не только театр, поэзию, музыку, но и «внутренний театр разума: мечты, видения, образы – то мини-кино, которое существует внутри нас...»¹⁶. Кино, по мнению теоретика, живет по законам двух миров: мира фотографии и нереалистической живописи. Уважая реальность оптической иллюзии, кино показывает события, удаленные и отдаленные во времени и пространстве, как движущиеся фотографии, но при этом кино постоянно «корректирует» эти изображения, внося оптические деформации средствами живописи: средними планами, крупными планами, деталями и проч.

Э. Морен видит «двойной синкретизм» природы кино во взаимодействии субъективного и объективного начал, а тайную сущность кино – в том факте, что кино одновременно являет собой и «функцию и функционирование человеческого разума в мире»¹⁷. Кино, по Морену, знаменует собой расцвет воображения, отражая мыслительные отношения человека с миром, среди которых важное место занимает «воображаемая партиципация». А поскольку воображение невозможно отделить от человеческой природы (ибо человек воображаемый и человек настоящий – это две стороны одного и того же «существа-

¹⁶ Основы киноискусства. – М.: ВНИИК, 1982. С. 24.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Основы киноискусства. – М.: ВНИИК, 1982. С. 33.

потребности»), кино, по мнению Морена, являясь антропологическим зеркалом, одновременно отражает и действительную и вымышленную реальность, а вместе с ней и «потребности, связи и проблемы человеческого индивида данного века...»¹⁸.

Идею «экрана–зеркала» поддерживает и Жан-Луи Бодри. Всякий кадр, по мнению Бодри, это всегда «кадр чего-нибудь». Структура кадра предполагает, что его будут смотреть под определенным углом зрения, в кадре как бы присутствует «трансцендентальный субъект». Экран, на который проецируются кадры, выполняет функцию зеркала. Сидящий в зале субъект видит на экране свое «идеальное» или «трансцендентальное» отображение. А, следовательно, в кадре изображена не «реальность», а «идеальность», проецируемая сознанием субъекта.

Бодри утверждает, что в «экране–зеркале» зритель видит вовсе не объективную реальность, а себя самого, свои стереотипы, ценности, идеи, то есть все то, что несет на себе отпечатки определенной идеологии. Кинокамера интерпретируется теоретиком как «оптическая машина идеализма», ибо кинотехника априори обладает «идеологическим эффектом», изначально предопределяя тот угол зрения, под которым зритель увидит изображаемое.

Механизмы киноповествования Бодри соотносит с Платоновской пещерой, ибо пленник Платона – это жертва иллюзии реальности. Люди видят не реальность, а призрачность. Экран рождает иллюзию реальности, реализуя тем самым затаенную страсть вновь пережить сновидение, проявить те влечения, которые не могут получить реализацию в реальной жизни. В этом смысле экран есть специфическое воплощение некоего галлюцинаторного психоза. В основе потребности и даже страсти к кино, по мнению Бодри, лежат наиболее архаичные потребности человеческой природы.

Архетип зеркала, таким образом, заложен в самой природе кино. И нет ничего удивительного, что кино проявляет особый интерес к зеркальным структурам. Как утверждает Кристиан Метц, зеркало всегда было излюбленным объектом в фильме, поскольку его природа соотносима с глубинными слоями человеческой психики. В своей статье «Зеркала в кино» Метц исследует те функции, которые зеркало может выполнять в структуре фильма.

Прежде всего, зеркало может быть использовано в качестве «второго экрана», поскольку оно позволяет выделить «видение» в «видении». При этом зеркало не пропускает взгляд через себя, подобно окну, но возвращает его назад, переправляя смотрящему и выполняя роль специфических «субъективных планов», проецирующих обратную траекторию взгляда.

Вторая особенность, на которую указывает Метц, это способность зеркала «вырезать» кадр в кадре, например, в том случае, когда персонаж рассматривает в зеркале не себя, а другого человека или какой-либо предмет. В качестве иллюстрации «неотражающего» зеркала (в нем отсутствует отражение смотрящего) Метц приводит эпизод из фильма «Дыра» режиссера Жака Беккера (1960): зеркало, вмонтированное в ручку зубной щетки и вставленное в замочную скважину тюремной камеры, позволяет заключенному наблюдать за тем, что происходит в коридоре. Зеркало здесь выступает в роли второго экрана.

Теоретик указывает на исключительные возможности зеркала генерировать новые значения, утверждая, что с точки зрения «картографии» высказывания, зеркало может порождать самые разные конструкции. Вот только некоторые из них:

- *зеркало вносит необходимое разнообразие в «игру взглядов», создавая дополнительные траектории пересечения взглядов;*
- *зеркало способно «расширить» поле зрения, открывая смотрящему отделенное от него пространство (прием, активно используемый для выстраивания линии интриги, актуальный для саспенса и т.д.);*
- *зеркало способно «открыть» пространство, не имеющее точек соприкосновения с пространством фильма, то есть некое виртуальное несуществующее пространство. Эту функцию зеркала теоретик интерпретирует как «ложное отражение» и связывает с «эффектом чужеродности». В качестве примера он приводит сцену из фильма «Глубокой ночью» А. Кавальканти, когда герой видит в зеркале какое-то иное, незнакомое, но почему-то волнующее его, жилище. По мнению теоретика, зеркало выступает здесь в роли экрана, на который проецируется «другой фильм, который мы никогда не увидим и который, впрочем, и не существует»¹⁹;*
- *зеркало позволяет кинематографу избежать ограничений, связанных с буквальным отражением (легко преодолевая аксиоматические требования оптики и катоптрики, описанные в работе У. Эко «Зеркала»);*
- *способность зеркала быть отраженным другими зеркалами или собственными створками создает предпосылки бесконечного преломления зрительного образа. Метц сравнивает этот прием с тенью, проходящей по экрану или с голосом, источник которого мы не видим, интерпретируя его как один «из самых интимных символов». Теоретик иллюстрирует этот прием кадром из фильма «400 ударов» Трюффо, когда «мальчик появляется в четырех ипостасях:*

¹⁹ Метц К.
Зеркала в кино //
Киноведческие
записки № 13. – М.,
1984. С. 28.

он сам, его отражение в маленьком зеркальце, в которое он смотрит на себя, его отражение в двух других, больших зеркалах, в которые он не смотрит, но которые обращены к нему, в поле отражения которых он попадает и которые не могут не «поймать» его»²⁰.

Резюмируя материал, Метц замечает, что зеркало в кино оказывается «двустворчатым» как в названии фильма Кайатта («Двустворчатое зеркало», 1958). В этой связи стоит упомянуть и «Трехстворчатое зеркало» Ж. Эпштейна, где створки зеркала функционируют как символический экран, визуализирующий историю жизни героя как историю любви, при этом каждая проекция принадлежит одной из трех женщин, с кем герой был связан романтическим чувством. Даже в том случае, когда мы сталкиваемся в тексте с обыкновенным зеркалом, включенным в прямоугольник экрана, зеркальные створки неизбежно сохраняются. «Всякое зеркало, – пишет Метц в заключение, – это кадр, оно вычленяет определенный участок пространства. Зеркало – это своего рода камера (или проектор) поскольку оно вторично «заявляет» зрительный образ, вторично тиражирует его, обладает способностью к эмиссии. Поскольку кинематограф сам по себе имеет много общего с зеркалом, кинематографическая образность включает в себя так много зеркал, и зеркала так часто становятся средоточием перекрестков высказываний в кино»²¹.

В заключение хотелось бы обратиться к некоторым положениям из исследования М. Ямпольского «Персонаж как интертекстуальное тело». Поручик Кижэ Тынянова²², связанным с интересующей нас темой.

Теоретик эксплицирует ряд приемов, связанных с зеркальными техниками, с ориентацией на зеркальные конструкции:

- зеркало как метафора пародии (особенно «кривое» зеркало), как признак многослойности текстовой организации;
- мотив отражающих поверхностей;
- аналогия механизмов «субъективной камеры» и зеркального отражения, в обоих случаях объект обращен к взгляду наблюдателя, выявляя линейную перспективу;
- зеркало, повернутое к объекту отражения под углом, – дает эффект разрушения однородной линейности за счет введения своей точки схода (иллюзорного пространства) в пространство реальное;
- поэтика двоянных «угловых» пространств;
- прием «фигура со спины» – отсутствие лица блокирует возможность идентификации, при этом лицо может отражаться в ориентированном под углом зеркале, прием изначально «отсылает» к зеркалу;

²⁰ Там же. С. 29.

²¹ Метц К.
Зеркала в кино // Киноведческие записки № 13 – М., 1984. С.30.

²² См. Ямпольский М.
Память Тиресия. – М.: РИК Культура, 1993. С. 327 – 370.

- использование наклонных зеркал у Дега – эффект колеблющегося, трансформирующегося пространства, позволяющего помыслить продолжающееся движение, движение в становлении;
- изменение угловой направленности зеркала – многослойность подтекстов;
- постоянное рассогласование осей взглядов на основе введения в пространство эпизода зеркальных иллюзий;
- зеркало в подтексте удвоений;
- «некто» или «нечто» как зеркальное отражение без зеркала;
- умножение отражений: сочетание персонажа, зеркала, картины, скульптуры, манекена как множественных ипостасей одной фигуры;
- портрет – как иллюзия зеркала;
- портрет – как кривое зеркало;
- зеркальность монтажной фигуры: фронтально снятая декорация, зрительно отражающая предыдущую, некая симметрия кадров;
- эффект зазеркалья: персонажу, уходящему от зеркала, соответствует приближение этого персонажа в зеркале;
- зазеркальность как стилиевой прием, как способ преодоления линейности фабулы.

Нет надобности приводить новые примеры, доказывающие востребованность зеркала в культуре. История путешествия зеркала в культуре может длиться бесконечно – семиотический потенциал понятия неисчерпаем. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. – Тарту, 1988.*
2. *Метафизические исследования. Вып. 11. – СПб., 1999.*
3. *Метц К. Воображаемое означающее. – СПб.: Европейский университет, 2010.*
4. *Флоренский П. Иконостас. – М.: Искусство, 1994.*
5. *Ямпольский М. Память Тиресия. – М.: РИК Культура, 1993.*
6. *Ямпольский М. Видимый мир. – М.: НИИК, Центральный музей кино. Международная киношкола. – М., 1993.*