

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

MEMENTO VIVERE



Сборник памяти

М. Н. Ивановой

Составители и научные редакторы
К. А. Кумпан и Е. Р. Обатнина



Санкт-Петербург
«НАУКА»
2009

СИМВОЛ И ПЕЧАТЬ У ВЯЧ. ИВАНОВА

Посвящается светлой памяти Л. Н. Ивановой

«И суть посреде нас иже и осязати его и видети
сподобишася, и сии рекутся Запечатленнии; печать
бо Духа Свята рука Иоаннова на них наложи...»

Вяч. Иванов. Повесть о Светомире-царевиче¹

В ходе своей пятидесятилетней литературной деятельности Вяч. Иванов разработал ряд концепций символа, от статьи «Символика эстетических начал» (1904) до итальянской заметки «Simbolismo» (1937) и посмертно опубликованной работы «Мысли о поэзии» (1938/1943). Несмотря на обилие концептуализаций, в понятии символа у Иванова остается много неясного, может быть недосказанного, будто в своих теоретических работах он оставался верен уклончивому определению символа из его же статьи «Предчувствия и предвестия» (1906): «Символы наши — не имена; они — наше молчание» (II, 88).

О том, как в конце концов следует определить символ у Вяч. Иванова, написано много работ². В настоящей статье вместо обзора и анализа существующей литературы я предлагаю сместить акцент с символа как такового на понятия более осязательные, поэтому более продуктивные в эстетике, и, быть может, не менее важные для творчества Иванова. Речь идет о понятиях проекции и особенно печати. Хотя Иванов не делал понятие печати предметом специального теоретическо-

¹ Иванов Вяч. Собр. соч.: Т. 1—4. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 363. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи, после цитаты, с указанием только тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

² Из последних работ см. особенно: Гоготилишвили Л. А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Непрямое говорение. М., 2006; Bird Robert. The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov. Madison, 2006.

го рассмотрения, он употреблял его последовательно и во всех жанрах (в отличие от «символа», который почти никогда не встречается в его поэзии). Этот факт дает нам право использовать его как более надежную опору для осмысления всей ивановской теории сигнификации. В частности, понятие печати проясняет парадоксальное переплетение вещественного и идеального, присутствия и отсутствия, характерное для понятия символа во всех концептуализациях Иванова.

Ивановское понятие символа иногда вызывает ассоциации с пышным зрелищем, подобным фронтиспису к сборнику «Cor Ardens» (работы Константина Сомова) или самим стихам этого сборника, особенно в разделах «Любовь и смерть» и «Rosarium», почти барочных в своей поэтике и образности. Эта сторона понятия «символ» проступает наиболее ярко в статье «Заветы символизма» (1910), где символическое искусство представлено как космическая иллюминация или даже фейерверк: «Как только формы право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным: оно обращается в ознаменовательное тайновидение прирожденных форм соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в тсургическое, преображающее “Буди”. Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. “Зеркалом зеркал” — “speculum speculogum” — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, Плоти Слова» (II, 601).

В другой статье 1910 г. «Религиозное дело Владимира Соловьева» Иванов связывает образ «зеркала зеркал» с собственно эстетическим понятием проекции: «Человек, в тварном сознании зависимости познавания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадекватным отражаемому. Правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое; связь и соразмерность частей остались те же,

но части переместились, фигура отражения и проекция отражаемого тела на плоскости не наложимы одна на другую, в том же порядке сочетания линий. Как восстанавливается правота отражения? Чрез вторичное отражение в зеркале, наведенном на зеркало» (III, 303).

Итак, символ — это двойная проекция или изображение в квадрате.

Однако Иванов не всегда столь уверен, что истинная реальность вообще подлежит изображению или даже воображению в виде символа-двойной проекции. Часто у него символ вовсе не проекция вовне, а внутреннее свидетельство о том, что остается невидимым (неслышимым, неосязаемым) в вещественном произведении искусства. В поисках аналогов пророческой «душе современного символизма» в «Предчувствиях и предвестиях» Иванов упоминает о «жесте указания, подобном протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу на картинах Леонардо да Винчи» (II, 86). Далее, он также находит аналог в «скрытой музыке» Сикстинской Мадонны, которая вся «гармония небесных сил (...) движущаяся мелодия» (II, 92). В обоих случаях предмет изображения находится за его гранью и даже за гранью собственно изобразительного. Таким образом символ дает о себе знать лишь как потенция *иного*; присутствие вещественного символа равнозначно отсутствию идеального *иного*.

В символе вещественное изображение уступает место преобразованию, наступающему уже за пределами видимого, требующему *не-приятия* и даже отрицания вещественного знака во имя создания нового, уже не-вещественного (или, по крайней мере, по-иному вещественного). В статье «О неприятии мира» (1906) Иванов заявляет, что в картине «Преображение» «Рафаэль отрицает самого себя» (III, 85). Но это отрицание себя и отрицание живописи может привести к созданию некого сверхобраза за пределами видимого, т. е. к преобразованию видимой реальности. Символ состоит не в повторении зримого (как в двойной проекции), а в его отрицании.

Интересно, что во всех этих случаях Иванов прибегает к примерам из живописи, но идея самоотрицания также значима и в искусстве словесном, даже в поэзии самого Иванова. Подобно «указующему пальцу» на картинах Леонардо, лирический образ лишь намечен, и его исполнение требует выхода

за пределы самого текста. В этом есть элемент нарративности: лирический образ повествует косвенно о своем предмете, по направлению к несказанному сказуемому, не изображая его непосредственно. Например, в многочисленных произведениях Иванов рассказывает о любви, полное выявление которой парадоксально требует отречения. Часто, как в поэме-сказке «Солнцев перстень», этот нарративный мотив связан с образом кольца. В этой истории многое остается таинственным; формально она похожа на аллегорию, но здесь невозможно подобрать концептуальный ключ к ней и смысл сказки трудно поддается логической расшифровке, оставаясь подвешенным где-то между течением рассказа и статическим образом кольца. Символ оказывается неким подвижным образом, визуально самодовлеющим (здесь: кольцо), но требующим раскрытия в нарративной экспликации (здесь: сказка, миф).

Тип символа, представленный в «Солнцевом перстне», заметно отличается от модели двойной проекции. Здесь образ вовсе не проецируется вовне, скорее, вписывается или даже врежется в вещество стиха. Этот альтернативный тип символа иллюстрируется и в других стихотворениях Иванова с теми же образами, например в «Нежной тайне» (1912):

В сердце, разлуки кольцом, вписала Любовь благовестье;
Смерть, возврата кольцом, запечатлела обет (III, 30).

Кольцо становится символом, вписывая в сердце «весть» о прошлом и запечатлевая в нем «обет» о будущем. Здесь не проекция образа вовне, на некий небесный экран, а сокрытие его следа — его печати — вовнутрь самого вещества. Поэтому печать употребляется Ивановым и со значением «замок», т. е. то, что запечатано.

Образы печати встречаются в строго определенных контекстах в поэзии Иванова и проясняют концепцию печати в его теоретических работах. Стихотворная повесть «Феофил и Мария» повествует о расцвете целомудренной, но смертельной любви молодых героев. Повествование ведет от святыни через брак и обратно к святыне. На святыне — «печать Господня стяга» (II, 517). Печать отличается от других видов знака тем, что она свидетельствует вещественно об оставившем след теле и о возможности его нового присутствия, т. е. воскресения. Как разновидность знака печать ассоциируется с

памятью и верностью, но также воспринимается как залог надежды, вещественный след будущего.

В теоретических работах Иванова печать не означает присутствия обозначаемого, а указывает на его потенцию к присутствию. Это — знак, не произведенный воображением, не изображающий значение визуально, а производящий преобразование. Как пишет Иванов (1916), «всякое творение искусства есть результат на взаимном искании основанного взаимодействия двух начал: вещественной стихии, подлежащей преобразованию, и действенной (актуальной) формы, как идеального образа, своим отпечатлением на вещественной стихии, — поскольку она таковое приемлет, — ее преобразующего» (II, 205).

В этом процессе равнозначимы как идеальный «оригинал», так и вещество, принявшее его печать: «...вещи тем более живы, чем яснее напечатлевается на них животворящая и связующая их с живым целым идея» (IV, 636).

О том, что именно напечатлевается или запечатлевается в произведении искусства, Иванов говорит более определенно в связи с «Мистерией» Скрябина. Казалось бы, что, подобно световой симфонии «Прометей», скрябинская «Мистерия» должна была представлять собой проекцию своего замысла вовне, на космический экран. Однако, согласно Иванову, «Мистерия» «по замыслу самого мистагога, не должна была быть ни его личным созданием, ни даже произведением искусства, но внутренним событием в душе мира, запечатлевающим совершившуюся полноту времен и рождение нового человека» (III, 174).

Эта запечатленность и делает произведение символичным в собственном смысле: «Действенность искусства пропорциональна его символичности, т. е. соответствию с законом высших реальностей, который запечатлевается согласием материи на этот закон...» (II, 646).

В конце концов, процесс запечатления объясняет, почему символ может пониматься как «молчание»: «Русское чувствование Христа <...> одна из тех душевных тайн, которые целомудренно нуждаются в священной ограде безмолвия, прерываемого лишь звуками церковной молитвы; но последняя не нарушает молчания душ, а лишь запечатлевает тишину воцарающегося в ней “тихого Света святых славы”» (IV, 464).

Согласно ивановской теории искусство не есть выражение или экспрессия идеального (или внутреннего), а как бы его одновременное открытие и сокрытие, что требует активной реализации со стороны воспринимающего.

Печать — не мистическая реальность, а ее вполне вещественный след. Хотя оригинал отсутствует в своем отпечатке, но материальная основа печати сохраняет его достоинство. Не обязательно, чтобы печать происходила от трансцендентной реальности; запечатлено может быть и человеческое сознание в определенный момент истории: «Поистине, я верю в символизм уже потому, что вижу в нем зачатки обновленного религиозного сознания и — пусть еще не четкое, но уже отчасти правое отпечатление нового внутреннего опыта» (II, 572).

Обязательно лишь то, чтобы обозначаемое оставило вещественный след, превращая материальную базу в медиум (в смысле материального средства коммуникации): «Довольно грезить расплывчато и смутно о стране богов, их нужно видеть, осязать, познать, — принять в душу напечатление их нетленной формы» (IV, 119).

В «недовоплощении» Иванов усматривает неполноценность некоторых героев Достоевского: «Неудивительно, что большинству Алеша представляется неудавшимся созданием своего гениального творца, тщетною попыткою облечь в плоть какой-то запрос или вывод отвлеченного мышления, — типом, не из жизни взятым и на жизни не отпечатлевшимся» (IV, 457).

Подобную критику Иванов предъявляет средневековую, которое не осуществило свой «священный замысел» создать «мистическую розу на кресте земли», поскольку «таинственный символ лишь поверхностно отпечатлевался на личности» (IV, 261). Иванов строит свое понимание истории как раз на ее запечатленности более высокой реальностью: «Мы возлагаем надежды на стихийно-творческую силу народной варварской души и молим хранящие силы лишь об охране отпечатков вечного на временном и человеческом, — на прошлом, пусть запятнанном кровью, но памяти милом и святом, как могилы темных предков» (III, 77).

Таким образом знак-печать есть одновременно предание (о прошлом и отсутствующем) и задание (о будущем, о еще не осуществленном).

Печать иногда ассоциируется с визуальным образом. В «Младенчестве» (1912/1919), например, Иванов пишет о посещении его таинственным старцем:

О чем пророчески грустил?
Что дальним дням благовестил?
Напутствовал на подвиг темный
Ты волю темную мою?
Икону ль кроткую свою
В душе мятежной и бездомной
Хотел навек отпечатлеть,
Чтоб знал беглец, о чем жалеть... (I, 249).

Далее герой видит двух «кумиров» в храме:

Тут — *ангел* медный, гость небес;
Там — *аггел* мрака, медный бес...
И два таинственные мира
Я научаюсь различать,
Приемлю от двоих печать (I, 254).

Однако, как показывают эти стихи, возможен и перевод визуального образа в словесный, как например во втором сонете цикла «Мирты»:

Ты требуешь, Любовь: «Доверь глаголу
Печать моей небесной полноты».
Два треугольника связала ты:
Восходит белый к Божию престолу, —

Марииной подножье чистоты;
А фиолетовый нисходит долу.
Сидит внизу жена, одета в столу;
Под миртами — Венерины черты.

По сторонам звезды шестиконечной,
На пурпурных краях, четой беспечной
Смеются вниз Эрота два нагих.

На основаньи белом — двое, черным
Покрытые. Тот имя знает их,
Чей брачный мирт сплела Разлука с терном (II, 437—438).

Подобным образом в «мелопее» Иванова «Человек» (1915/1919) лирический герой говорит о люциферической «печати звезды пятиугольной», которая переводится на язык метафизики как «печать “я есмь”», т. е. как утверждение ин-

дивидуальной личности (III, 205, 213). Согласно ивановской логике самоотречения, эту печать следует растопить в испу-
чительном огне, чтобы она возродилась уже исполненной бо-
жественной любви:

Встретив брата, возгласи:
«Ты еси!»
Как себя его возлюбишь, —
Свой сму, с печатью «Аз»,
Дашь алмаз:
Сберегая клад, — погубишь (III, 216).

Иванов так комментирует свою «мелопею»: «Тот, о Ком некто, во всем усомнившийся, засвидетельствовал: “Се Человек”, приходит к тому, кто провозгласил себя Человеком; в зраке раба приходит Он умыть ноги слепому владыке и, снимая с встхого Адама истлевшую личину, напечатлевает на нем богочеловеческий Лик» (III, 741). В другой связи он поясняет: «В даровании Отчего аз з-е с мь человеку, сыну Божию, “созданному” для того, чтобы осознать и свободно поволить себя, — а через то и стать — “рожденным” от Бога (как сказано: “должно вам родиться свыше”), — в этой жертве Отчей и состояло сотворение человека Богом и напечатление на нем образа и подобия Божия» (IV, 448). Таким образом, «имя» и «лик», термины столь важные для Иванова в 1910-е годы, могут рассматриваться как разновидности печати.

В эпоху, когда многие воспринимали мир как «лес символов», внимание Иванова к материально запечатленным образам разделялось отдельными современниками. Наиболее близкую параллель можно усмотреть в понятии надписи у Ивана Бунина. В таких стихотворениях-эпитафиях, как «Надпись на чаше» (1903) и «Надпись на могильной плите» (1901), Бунин выказал глубокое понимание особого резонанса слов, врезанных в вещество. Самый знаменитый пример — стихотворение с первоначальным названием «В Альпах. Сонет на льдине» (1901):

На высоте, на снеговой вершине,
Я вырезал стальным клинком сонет.
Проходят дни. Быть может, и доныне
Снега хранят мой одинокий след.

На высоте, где небеса так сини,
Где радостно сияет зимний свет,

Глядело только солнце, как стилет
Чертил мой стих на изумрудной льдине.

И весело мне думать, что поэт
Меня поймет. Пусть никогда в долине
Его толпы не радуется привет!

На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в полдненный час сонет
Лишь для того, кто на вершине³.

По сравнению с Ивановым Бунин подчеркивает именно вещественность — а потому и случайность, и мимолетность — запечатленного знака. Та же вещественность подчеркнута в стихотворении «Могила в скале» (1909), где возникает сложное стечение разных временных потоков:

То было в полдень, в Нубии, на Ниле.
Пробили вход, затешили огни —
И на полу преддверия, в тени,
На голубом и тонком слое пыли,
Нашли живой и четкий след ступни.

Я, путник, видел это. Я в могиле
Дышал теплом сухих камней. Они
Сокрытое пять тысяч лет хранили.

Был некий день, был некий краткий час,
Прощальный миг, когда в последний раз
Вздыхнул здесь тот, кто узкою стопой
В атласный прах вдавил свой узкий след.

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбою⁴.

Уместно вспомнить стихотворение Лермонтова «В полдненный жар в долине Дагестана», где, как и в бунинской «Могиле в скале», совершается круг времен, но у Бунина воображение не теряет связи с реальностью, скорее, оно возвращает лирического героя к почти вещественному переживанию истории, т. е. к переживанию истории как вещества. Как отметил В. В. Набоков: «Да, все в мире обман и утрата, где

³ Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 2005. С. 84; впервые опубли.: Русская мысль. 1902. № 2. С. 180.

⁴ Бунин И. А. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 239.

были храмы — ныне камни да мак, все живое угасает, все превращается в атласный прах на плитах склепа, — но не мнима ли сама утрата, если мимолетное в мире может быть заключено в бессмертный — и поэтому счастливый — стих?»⁵.

В рассказе Бунина «Надписи» (1924) русские эмигранты рассматривают граффити, вырезанные туристами на колоннах беседки, среди которых встречается и следующий, по всей видимости бессмысленный текст: «Сию станцию проезжал Иванов седьмой». Отвечая на смех своих собеседников, старик-сенатор отстаивает ценность этих следов: «Количеству и разнообразию человеческих надписей — если уж говорить только о надписях — положительно нет числа. Одни вырезаны, выбиты, другие начертаны, нарисованы. Одни собственной рукой, другие рукой наследников, внуков, правнуков. Одни вчера, другие десять, сто лет тому назад или же века, тысячелетия. Они то длинные, то кратки, то горды, то скромны, даже чрезмерно скромны, то пышны, то просты, то загадочны, то как нельзя более точны, то без всяких дат, то с датами, говорящими не только о месяце и годе того или иного события, но даже о числе, о часе; они то пошлы, то изумительны по силе, глубине, поэзии, выраженной иногда в какой-нибудь одной строке, которая во сто раз ценнее многих и многих так называемых великих произведений словесности. В конце же концов все эти несметные следы производят разительно одинаковое впечатление. Так что, если уж смеяться, то следует смеяться надо всеми. В Риме в таверне написано: «Здесь ели и пили в прошлом столетии писатель Гоголь и художник Иванов», далеко не седьмой, как изволите знать. А не сохранилось ли надписи на подоконнике в Миргороде о том, что в позапрошлом столетии некто кушал однажды с отменным удовольствием дыню? Весьма возможно. И, по-моему, между этими двумя надписями нет ровно никакой разницы»⁶.

Все надписи имеют одинаковую функцию: «...ведь, в сущности, все человеческие надписи суть эпитафии, поелику касаются момента уж прошедшего, частицы жизни уже умер-

⁵ Набоков В. В. Рец. на кн.: Ив. Бунин. Избранные стихи // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2001. С. 389.

⁶ Бунин И. А. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 2006. С. 254.

шей»⁷. Следовательно, будучи лишенной явного смысла, надпись фиксирует наличие интерпретируемого знака, можно сказать, желание и возможность смысла, и ничего более. Это — не искусство или коммуникация, а просто утверждение возможного превращения вещества в медиум. Быть может, тот же механизм объясняет особенность работы в архиве с оригинальными документами, фиксирующими момент творчества.

В споре со стариком-сенатором дама возражает, что тот просто повторяет «бесспорную истину, что <...> река времен в своем теченье уносит все дела людей, то есть и Хеопса, и Фрица, и Иванова первого, и Иванова тысячу семьсот семьдесят седьмого»⁸. Упоминание о последнем стихотворении Державина, записанном на грифельной доске, не кажется случайным, ведь оно тоже своего рода надпись, стершаяся со временем и тем не менее сохраняющая авторитет первоисточника.

В стихотворении «Грифельная ода» (1923), навешанном Державиным, О. Э. Мандельштам оставил размышление об историчности различного рода материальных следов человеческой культуры:

И я тсперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык —
Кремень с водой, с подковой перстень⁹.

Как было указано О. Роненом и М. Гаспаровым, «Грифельная ода» отчасти написана под влиянием работ Вяч. Иванова о культурной традиции, в частности статьей «О границах искусства» и книги «Переписка из двух углов»¹⁰. Образ перстня наводит на мысль и о влиянии поэзии Иванова. Те же связи

⁷ Там же. С. 257.

⁸ Там же. С. 256.

⁹ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 178 («Новая библиотека поэта»).

¹⁰ Ronen O. An Approach to Mandel'shtam. Jerusalem, 1983. P. 45—48; Гаспаров М. «Грифельная ода» Мандельштама: История текста и история смысла // Philologica. 1995. Т. 2, № 3—4. С. 155.

видны и в другом стихотворении 1923 г. «Нашедший подкову», где подкова вызывает сравнения с другими выкопанными из земли вещественными следами человеческой культуры, такими, как семена и монеты. По сравнению с Ивановым, однако, Мандельштам куда более внимателен к самой фактуре вещественных знаков:

Так
Нашедший подкову
Сдувает с неё пыль.
И растирает её шерстью, пока она не заблестит.
Тогда
Он вешает её на пороге,
Чтобы она отдохнула,
И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.
Человеческие губы, которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова,
И в руке остаётся ощущение тяжести,
Хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой.

То, что я сейчас говорю, говорю не я,
А вырыто из земли, подобно зёрнам окаменелой пшеницы.
Одни
на монетах изображают льва,
Другие —
голову.
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепёшки
С одинаковой почестью лежат в земле,
Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого¹¹.

Вновь обращаясь к творчеству Иванова, самого выпрени-ного из символистов, в чьих произведениях поистине «Воздух дрожит от сравнений» и «Земля гудит метафорой», можно обнаружить ростки существенно нового понятия символа как вещественного следа откровения во времени, быть может, как вещественного следа времени как такового.

В свете вышесказанного представляется возможным предложить более положительное истолкование взгляда Вяч. Иванова на современные технологии создания и воспроизведения художественных образов, которые работают по принципу печати, т. е. преимущественно фотография и кино. Одно из не-

¹¹ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. С. 173.

многочисленных упоминаний кино у Иванова — в стихотворении из сборника «Свет вечерний»:

Так, вся на полосе подвижной
Отпечатлелась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.

Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?

Аль жутко?... А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф (III, 609).

По наблюдению Ю. Г. Цивьяна, стихотворение намекает на отрицательное отношении Иванова к кинообразу как к царству теней¹². При этом поэт признает, что на пленке непосредственно запечатлена его жизнь, и что недостатки изображения восходят не к изобразительной технике кино, а к изображаемому оригиналу¹³. Во всяком случае здесь Иванов понимает кино не как просκειую, а как запечатление реальности. Кажется возможным провести параллель между этим (правда, фрагментарным) представлением о кино и теорией кино как «запечатленного времени» у Андрея Тарковского.

Для пояснения этой параллели вкратце отметим центральное место «печати» в кинопоэтике Тарковского. Можно в этой связи вспомнить момент, когда в «Зеркале» таинственная посетительница внезапно исчезает, оставляя за собой лишь кружок конденсации от чашки горячего чая. Во всей сцене много необъясненного (и необъяснимого), однако таинственнее всего именно вещественный отпечаток, оставшийся от сверхъестественного видения и наполняющий бытовую обстановку таинственной значительностью. Не случайно, эта сцена начинается с того, что Наталья роняет монеты из своей

¹² *Tsivian Yuri*. Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception. Chicago; London, 1998. P. 160--161.

¹³ О связях Иванова с теориями «поэтического кино» см.: Бёрд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: Наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и А. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 81.

сумки. Подбирая их и ощупывая их отпечатки, ее сын Игнат ощущает электрический ток, возможно, ток времени, текущего через эти отпечатки истории. Как раз после сцены с монетами и возникает видение таинственной посетительницы, которая заставляет Игната читать письмо Пушкина к Чаадаеву о смысле русской истории. Монеты также появляются на грани яви и сна в фильмах Тарковского «Солярис», «Сталкер» и «Жертвоприношение». В «Солярисе» это советские монеты (и купюры), в «Сталкере» это довоенные эстонские монеты, и в обоих случаях монеты — это почти единственные явные следы исторической действительности, вводящие материальный след истории в фантастическое время этих фильмов. (В «Солярисе» история также запечатлена в посмертной маске Пушкина, висящей на стене в библиотеке на космическом корабле.) Монеты в фильмах Тарковского иллюстрируют его концепцию кино как «запечатленного времени». Так же, как в этих монетах, с их воздействием на героя, столкновение различных временных плоскостей в образах Тарковского воспроизводит время как стихию, с характерным зарядом и силой сопротивления, т. е. почти как вещество. Запечатленное время — время, обремененное смыслом.

В своей «чеканности» образная система поэзии Мандельштама и кинообразы Тарковского очень далеки от пышных метафор Иванова, тем не менее в русской эстетической мысли именно Иванов впервые открыл «печать» как тип вещественного художественного знака, противоположный проекции. Одновременно, являя и тая, требуя от зрителя активного узнавания и даже исследования, печать превышает возможности чисто визуальной проекции. Печать не дает изображения, а несет в себе обет преображения, и она не восхищает воображение; а стимулирует силу соображения. В конечном итоге печать есть материальное бытие символа.