

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Сабин Мельшиор-Бонне

История

# ЗЕРКАЛА



Сабин Мельшиор-Бонне История ЗЕРКАЛА



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

# КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Новое Литературное Обозрение

Sabine Melchior-Bonnet

# **Histoire du Miroir**

Éditions Imago 1994

Сабин Мельшиор-Бонне

## **История зеркала**

Новое Литературное Обозрение

ББК 36.87г  
УДК 663.5(09)  
М51

### **Мельшиор-Бонне Сабин**

**М 41 История зеркала / Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 456 с.**

Среди всех предметов повседневного обихода едва ли найдется вещь более противоречивая и загадочная, чем зеркало. В Античности с ним связано множество мифов и легенд. В Средневековье целые государства хранили тайну его изготовления. В зеркале видели как инструмент исправления нравов, так и атрибут порока. В разные времена, смотрясь в зеркало, человек находил в нем либо отражение образа Божия, либо ухмылку Дьявола. История зеркала — это не просто история предмета домашнего обихода, но еще и история взаимоотношений человека с его отражением, с его двойником. Соединяя истину и видимость, внешнее и внутреннее, сокровенно личное и коллективное, зеркало вбирает в себя человеческие страсти и представления о мире. Французская исследовательница Сабин Мельшиор-Бонне рассматривает многочисленные аспекты этого предмета-символа, описывает то поразительное воздействие, какое он оказывает на людей. Человек сталкивается со своим отражением и открывает себя как личность. Этот феномен, названный Ж. Лаканом «стадией зеркала», показан в книге на фоне тысячелетней истории.

ББК 36.87г  
УДК 663.5(09)

ISBN 5–86793–384–9

- © Éditions Imago, 1994
- © Jean Delumeau. Предисловие, 1994
- © Ю.М. Розенберг. Перевод с французского, 2006
- © Новое литературное обозрение, 2006

Свет мой, зеркальце, скажи,  
Да всю правду доложи,  
Я ль на свете всех милее,  
Всех румяней и белее.

## Предисловие

Читатель, открывший эту книгу, быстро поймет, что имеет дело с работой интереснейшей, увлекательнейшей, блистательной. Сабин Мельшиор-Бонне объединила в своем исследовании науку и искусство, литературу и философию, историю и умозрительные размышления с великим мастерством и с таким изяществом стиля, что порой просто дух захватывает. Любой бы хотел писать так, как пишет она, вернее, обладать ее поразительной способностью находить столь точные формулировки, яркие метафоры и прочие фигуры слога, которые оказывают сильнейшее воздействие на читателя и приводят его в восторг.

Представить на суд читающей публики работу, посвященную истории зеркала, сама по себе идея замечательная! И как только до этого никто не додумался раньше? Возникновение этого незатейливого предмета обихода, в стародавние времена бывшего очень редким и потому ценившегося на вес золота, а сегодня ставшего самым заурядным предметом нашей повседневной жизни, его последующий «взлет» и повсеместное распространение стали вехами истории нашей цивилизации. Чтобы помочь нам проследить этот путь сквозь время, Сабин Мельшиор-Бонне в первой части напоминает нам о примитивной технологии обработки металлов в первобытном обществе и в эпоху Античности, о длительном процессе изобретения стекла и зеркала, о сложностях амальгамирования зеркал, о переходе от выдувания стекла к процессу литья, она рассказывает о том, сколь значительную роль в распространении зеркал сыграли мастера из Мурано, а затем и мастера из компании в Сен-Гобене.

В XVI в. в ходу были одновременно и стеклянные, и стальные зеркала, но в XVII в. зеркала из стекла взяли верх, одержав блестящую победу в Версале, где 306 огромных зеркал как бы составляют единое целое и поражают воображение всякого, кто лицезреет это зрелище. К концу века примерно две трети парижан уже являются обладателями зеркал. В XVIII в. зеркало буквально захватывает дома французов в качестве элемента отделки и почти заменяет ковры и гобелены. Вскоре свою блестящую карьеру начинает так называемое «псише», большое наклонное зеркало на ножках (с различными углами наклона). В XIX в. шумный успех сопутствует зеркальному шкафу, а в наши дни мы видим зеркала повсюду и не обращаем на них никакого внимания.

Сообщив читателю сведения о технической стороне изобретения, производства и распространения зеркала, сведения тщательно проверенные, строго отобранные и надежно датированные, Сабин Мельшиор-Бонне посвящает две следующие части книги иным сферам существования исследуемого предмета, оставаясь при этом верной исторической правде. Она сама задается вопросом о природе весьма противоречивых взаимоотношений между человеком и зеркалом и о сути тех многочисленных связей философского, психологического и морального характера, что возникали на протяжении столетий между зеркалом, с одной стороны, и добром и злом – с другой, между зеркалом и Богом и дьяволом, между зеркалом и мужчиной и женщиной, между человеком и его «Я» и отражением, между автопортретом и вероисповеданием и исповедью. Она ведет нас по многим и многим дорогам, уже проторенным и помогающим нам пересечь самые разнообразные сферы, порой изобилующие чарующими, прелестнейшими пейзажами, среди которых мы могли бы потеряться.

Я полагаю, что мог бы в двух словах сформулировать главную мысль темы ее исследования, употребив для этого две категории, два антонима: позитивное и негативное, – ибо сам предмет разговора и исследования, т.е. зеркало, по существу и по природе своей двойственно, выражаясь модным языком, амбивалентно, взору того, кто умеет в него смотреть, оно может явить незапятнанный, непорочный, безупречный лик, отмеченный божественной печатью. К слову ска-

## ПРЕДИСЛОВИЕ

зять, художники любили изображать Марию с Младенцем-Иисусом, держащим в руках зеркало. С Средние века говорили, что Господь Бог есть превосходное зеркало, «ибо он один сам по себе и для себя — сверкающее зеркало». Кроме того, следует напомнить, что еще Платон утверждал, что душа есть отражение божественного начала. Позднее святой Августин уточнил, что человек, видящий свое отражение в зеркале Библии, видит и величие Бога, и свое собственное ничтожество. Разумеется, мировосприятие святого Августина отличается от мировоззрения Платона большим трагизмом. Не будем забывать и о том, что для Дюрера, изобразившего себя самого в образе Христа в «Страстях Господних», человек являлся «автопортретом Бога» и лицо Бога было подлинным лицом человека и наоборот.

В Средние века у слова «зеркало» было и еще одно значение, которое мы привыкли передавать формой «зерцало», вроде «Зерцала» Винченция из Бове, претендовавшего на роль одной из первых энциклопедий по всем областям знания. Многочисленные «зеркала», коими изобилует средневековая литература, в частности «зеркала» монархов, владетельных князей и графов представляют собой отдельный особый жанр морализаторских повествований, в которых читатель может узреть идеальную модель поведения.

Бытовало и прямо противоположное мнение... Считалось, что человеку следует остерегаться обманчивого блеска зеркала, заманивающего его в ловушку. Еще в эпоху Античности появился миф о Нарциссе, ставшем жертвой своего отражения. Зеркало может быть и приманкой и ловушкой, оно может научить (и это особенно верно для XVII–XVIII вв.) искусству казаться не тем, что человек есть на самом деле, искусству блистать в свете, оно само может превращаться в «служливого, предупредительного, лицемерного придворного, в соперника любовников и советника кокеток». В те времена зеркало становится необходимейшим предметом для члена общества отражений и отблесков, в котором «Я» для того, чтобы существовать, нуждается в том, чтобы его многократно «множило эхо». Но что же тогда есть зеркало, как не... обезьяна, т.е. подражатель? Вот почему моралисты с такой яростью обрушились на него. По их мнению, зеркало притягивает «взгляды безумцев», воспламеняет сладострастие, скрывает



Жан Делюмо

(скрывает или обнажает в зависимости от обстоятельств) дьявола и смерть. Они установили наличие тесных связей между тщеславием и честолюбием, с одной стороны, и смертью и зеркалом – с другой. Зеркало представлялось им средоточием дьявольской хитрости, оно таило в себе дополнительные, невидимые глазу опасности. «В удвоение закрадывается некое невидимое глазу несходство». Люди замечали, что левая рука, отражающаяся в зеркале, оказывается правой, а правая – левой... Подобное коварство порождало страхи. К тому же различные технические средства помогали использовать мистификаторские возможности зеркала, производить заранее рассчитанные изменения, приводить к горячному бреду, к распаду личности.

В особенности двусмысленную роль играло зеркало в жизни женщины. Считалось, что «женщина пробуждается от сна и вступает в жизнь, когда она получает возможность узреть свой лик», и можно с этим утверждением согласиться. Бытовало также мнение, что зеркало было, есть и будет всегда средоточием женственности, излюбленным ее местоположением и одновременно самым ее уязвимым местом. Однако Сервантес уже предупреждал: «Женщина – это блестящее прозрачное зеркало из хрусталя, но даже от самого слабого дыхания оно темнеет и становится мутным». А Симона Вайль констатирует: «Очень красивая женщина, смотрящаяся в зеркало, может думать, что она – красивая женщина, но уродливая женщина знает, что она – только уродливая женщина, и все».

Эти примеры, наугад вырванные из текста блистательного исследования Сабин Мельшиор-Бонне, представляют собой лишь беглый набросок, призванный привлечь внимание читателя, хотя вообще-то следовало бы цитировать и цитировать, т.е. процитировать всю книгу, которую следует прочесть, ибо эта книга является свидетельством высокой образованности и культуры ее автора, а также свидетельствует о наличии у автора несомненного писательского дара, который помог раскрыть большую и сложную тему талантливо и увлекательно.

*Жан Делюмо*

## ВВЕДЕНИЕ

Маленькими, редкими, дорогими, буквально драгоценными – таковы были зеркала на протяжении долгих столетий вплоть до того периода, когда на мануфактуре в Сен-Гобене был налажен процесс производства, который был столь успешен, что позволил существенно увеличить количество производимых зеркал и соответственно значительно расширить клиентуру.

В конце XVII в. Сен-Симон в весьма ироническом тоне писал о невероятной цене, предложенной графиней Фиеско при покупке зеркала. «У меня были ни на что негодные земли, на которых не росло ничего, кроме пшеницы, так я их продала и на эти деньги купила это прекрасное зеркало. Ну разве я не чудо сотворила, обменяв пшеницу на это зеркало?!»<sup>1</sup> А Таллеман де Рео повествует о восклицании, вырвавшемся из уст господина из Оржеваля: «Наше большое зеркало треснуло. Вот мы и попались не меньше, чем на пятьсот экю!»<sup>2</sup>

Зеркала долгое время оставались предметами страстно желанными, хотя и были очень невелики размером, не более тарелки, но столь вожделенными они были потому, что представляли собой символы роскоши, доступной только высшей знати, средствами, открывавшими доступ в высший свет и позволявшими в нем блистать, инструментами, позволявшими создавать видимость красоты. Зеркало, являясь некоей точкой, в которой соединяются

природа и культура, воспитывает глаз и служит неким посредником на уроках, на которых постигаются правила приличий и вежливости. При взгляде в зеркало не только развивается хороший вкус и воспитывается привычка украшать себя, но также воспитывается и привычка обращать внимание на умение подать себя, умение представить себя на суд общества, происходит обучение умению понимать и распознавать знаки социальной иерархии; вместе с тем взгляд в зеркало дарует телу и новую «географию», ибо человеческому взору предстают неведомые прежде «пейзажи»: спина, профиль и т.д.; к тому же взгляд в зеркало пробуждает чувство стыдливости и чувство осознания себя как личности, т.е. пробуждает самосознание. В эпоху Великой Французской революции одна великосветская дама, представительница благородного сословия, подвергнутая аресту на дому, помышляла только о том, чтобы ей позволили взять с собой в тюрьму всего лишь два предмета обихода: «Я для себя, не раздумывая, взяла лишь небольшое зеркало в картонной рамке и пару новых туфель»<sup>3</sup>. Среди всех лишений, которые ожидали эту даму в тюрьме, ее собственное отражение было ее единственным достоянием, и эта последняя попытка проявления кокетства была своего рода проявлением умения владеть собой, знаком осознания своего права дворянки на обладание своим ленным владением.

Описи имущества, сделанные после смерти, и различные иконографические документы позволяют довольно точно указать дату появления «прозрачного как хрусталь» зеркала, чистого и плоского, а затем и проследить за процессом его распространения по миру. Процесс вхождения в обиход и превращения в обычное явление предмета, столь прочно вошедшего в нашу повседневную жизнь и являющегося в ней столь заурядным, протекал очень медленно, ибо он наталкивался на многочислен-

ные препятствия и трудности как технического, так и экономического плана, а также на настороженное отношение к этому предмету, порожденное различными факторами психологического и нравственного порядка. Для современного человека, привыкшего наталкиваться на свое изображение повсюду: в зеркале, на фотографии, на экране, которым снабжена портативная видеокамера, — очень трудно представить себе, сколь сильное потрясение испытывал человек в те далекие времена, когда зеркало начало свое путешествие по миру, от осознания самой возможности увидеть себя в полный рост, с головы до пят; нам трудно себе представить, сколь сильный удар был нанесен по чувствам, сколь сильно это возбуждало умы; столь же трудно нам оценить, сколь великое потрясение произвело изобретение такого предмета, как зеркальное трюмо, в восприятии пространства. Как жил человек в те времена, когда он мог «видеть» свое лицо только глазами другого человека? Как существовал он в своем теле, которое тоже без помощи зеркала мог видеть только чужими глазами? Можем ли мы себе сейчас представить, сколь велико было изумление того, кто в первый раз узрел свое собственное изображение или отражение? Какие ощущения порождало это ниспровержение всех ранее существовавших основ и устоев мироздания и мирозерцания, какие чувства возбуждались при виде тех пустот и тех невидимых прежде цельностей, что становились видны благодаря причудливой игре отблесков и теней, возникающих в зеркале? Можем ли мы себе представить, какие чувства испытал тогда человек, осознавший разницу между миром внутренним и миром внешним?

Общеизвестно, как трудно при проведении исторического исследования собрать материал о чувствах, об ощущениях, о восприятии тех или иных явлений, о нюан-

## ВВЕДЕНИЕ

сах чувствительности, свойственных различным периодам далекого прошлого, как трудно трактовать все то, что имеет отношение к тому «равновесию чувств», о котором говорит Ален Корбен<sup>4</sup>, т.е. к той области, чьи следы обычно исчезают так быстро, что на них можно наткнуться лишь случайно. Но найти, зафиксировать «местоположение» и истолковать их необходимо. Такого рода свидетельства следует поместить в определенную систему координат, чтобы увидеть некую перспективу в системе восприятий и в системе представлений о мире – системах, претерпевших столь значительные изменения во времени. Первое затруднение при сборе материала и его истолковании связано с тем, что данные, полученные из «объективных» источников (счетов и отчетов, хранящихся в королевских архивах, посмертных описей имущества, брачных контрактов, частных писем, мемуаров), затрагивают прежде всего сферу существования королевского двора и жизни городского населения «в ущерб» сфере существования сельского населения. Трудности иного рода связаны с многозначностью самого слова «зеркало», ведь семантическое поле этого слова во всем многообразии покрывает огромное «пространство», включая противоположные «полюса» от мифа до описания «Я», от символа до буквально «вещного предмета»; к тому же иногда различные значения этого слова склонны к взаимопроникновению и взаимовлиянию; слово «зеркало» принадлежит прежде всего к словнику языка мистики и дает повод к возникновению длительного нравственного спора, в ходе которого возникают многочисленные вехи на пути осознания и признания существования права смотреть на самого себя и видеть самого себя, а также происходит диалектическое развитие полного противоречий сосуществования двух явлений и двух понятий: сущности и видимости; и только впоследствии, сравнитель-

## ВВЕДЕНИЕ

но поздно и лишь в виде разрозненных и случайных упоминаний зеркало начинает появляться в автобиографических свидетельствах как важная составляющая личности.

Трудности «третьего» рода связаны с тем, что историческое исследование нуждается в результатах наблюдений, проводимых пристальным взором писателя, и в данном случае следует заметить, что некоторые тревоги и сомнения, связанные с процессом опознания и распознавания, были описаны благодаря интуиции писателя; таким образом область исследования была расширена и включила в себя художественные произведения, т.е. вымышленные повествования, если они в чем-то сближались с чисто научными, медицинскими наблюдениями, при этом, разумеется, учитывался тот факт, что содержание такого рода «документов» в огромной степени зависит от личной чувствительности автора или от риторики, свойственной определенной эпохе; принимался во внимание и тот факт, что расстояние, разделяющее символические значения слова и реальность его применения на практике, в общении, может быть очень и очень велико; надо признать, что перед лицом великого изобилия таких текстов было очень затруднительно выбрать самые значимые и самые показательные. И наконец, мы должны согласиться с тем, что зеркало наряду с живописью «разделяет» определенные проблемы, связанные с ценностью и качеством изображения, со сходством, с подобием, с видимостью и иллюзией, и все эти сложные проблемы и вопросы опутывают и оплетают тематику взгляда человека на самого себя, опутывают и оплетают преднамеренно, чтобы увлечь ее в бездонную пропасть. Таким образом, следует признать, что всякое исследование зеркала как явления человеческой жизни неразрывно связано с определенными вехами в иконографии.

Огромную роль отражения в зеркале в процессе формирования человеческой личности на протяжении последнего столетия многократно подчеркивали такие великие психологи, как Валлон, Шильдер, Лермит. Они признавали, что под воздействием зеркала разум субъекта, подвергнувшегося исследованию, прогрессировал, развивался в правильном направлении и что этот процесс развития требовал развития сознания и уже от сознания требовал дифференцированного восприятия самого себя, внешнего мира и другого человека, а также дифференцированного отношения к внешнему миру и другому человеку; субъект, подвергавшийся изучению и способный объективировать самое себя и согласовывать свои внешние перцепции (т.е. восприятие внешних явлений) со своими внутренними ощущениями, мог, по их мнению, перейти от «телесного сознания», т.е. от осознания своего тела к осознанию собственного «Я». Это понятие «телесной схемы», т.е. представления, которое каждый человек создает себе о своем теле, занимающем определенное место в пространстве и находящем полное воплощение в опознавании себя в отражении, которое он видит в зеркале, было позаимствовано, а затем несколько «подправлено» сторонниками психоанализа, впоследствии отдавшими предпочтение понятию «чувственной структуры» (или «структуры, предопределенной либидо») изображения человеческого тела; в соответствии с учением о «чувственной структуре» тела именно телесное желание придает законченную форму разрозненным ощущениям, порожденным чувствами. Это понятие, претерпев некоторые изменения и преломления, нашло блистательное воплощение в знаменитой работе, написанной Лаканом в 1940 г.<sup>5</sup>, «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции “Я”» в том виде, в каком она предстает нам в «психоаналитическом опыте», и из которой явствует, что

это понятие как составная часть входит в процесс развития символической деятельности человека: находясь перед зеркалом и переходя от созерцания отдельных частей своего тела к созерцанию тела в целом, ребенок испытывает удовольствие от созерцания самого себя и одновременно он осознает разницу между изображением и моделью. Перед лицом своего отражения он обретает новую функцию – функцию объекта отображения, функцию проекции. Представляя собою результат расширения «умственного пространства», изображение, появляющееся в зеркале, т.е. отражение, не является неким данным единством, а является единством, созидающим самое себя и требующим определенных усилий для сохранения самого себя; можно сказать, что это единство никогда не достигается полностью, так что если зеркало и является верным помощником в процессе идентификации и создания представления о самом себе, то оно может также стать и разоблачителем, своеобразным индикатором, свидетельствующим о наличии у человека неких глубоких психических расстройств.

Зеркало, эта «матрица символического», сопровождает искания человека в процессе становления личности. Чтобы постичь, что в зеркале есть такого магического, такого чудесного, оказавшись с ним «лицом к лицу» и вглядываясь в его глубины, надо вспомнить мифы и предания, бытующие в фольклоре народов мира. Вероятно, Нарцисс был первым героем и жертвой встречи с самим собой, встречи, от которой мутится разум, первым, но далеко не единственным. Например, корейская сказка, созданная в XVIII в.<sup>6</sup>, воспроизводит все этапы уже «разработанного сценария»: в ней рассказывается о бедном торговце горшками по имени Пак, у супруги которого в голове лишь помыслы о том, как бы ей осуществить свою заветную мечту и стать обладательницей бронзового зер-



кала. Когда же она наконец находит вожаденный предмет, то с изумлением обнаруживает рядом с мужем какую-то незнакому женщину. «Пак вроде бы вернулся один, но ведь она сейчас своими глазами видит, что рядом с ним стоит кака-то незнакомая девка. Это еще что за краля? Кто это? Все дело было в том, что жена Пака впервые видела свое отражение, впервые увидела саму себя и не понимала, что женщина, стоящая рядом с ее мужем, и есть она сама». Но дело этим не кончается... В сказке характерная черта воздействия зеркала усиливается дальнейшим ходом событий: Пак завладевает зеркалом и видит в нем мужчину, которого он принимает за любовника жены. Далее следует ссора, крики, брань, оскорбления. Супруги отправляются к местному чиновнику, чтобы он их рассудил, и берут с собой предмет, ставший яблоком раздора. Чиновник в свой черед видит в волшебном зеркале отражение человека, облаченного в форму чиновника, и воображает, что это прибыл его преемник, который должен сменить его на посту, т.е. понимает, что его самого отправили в отставку.

Сколь бы ни была надуманна эта история, она тем не менее содержит в себе глубокий смысл и очень показательна. Следует отметить, что сходные события отмечены во французской философской басне XVIII в.<sup>7</sup> Процесс рассматривания своего отражения в зеркале, процесс самоидентификации требует умственных усилий и производства некой мыслительной операции, в результате которой объект способен себя объективировать, осознать свою вещественность, отделить внешнее от внутреннего; он может довести эту операцию до благополучного конца в том случае, если он признал в другом человеке себе подобного и может сам себе сказать: «Я сам отличен от другого человека, я – другой». Отношение «Я» к самому себе, познание самого себя, своего «Я» не могут происхо-

доть и устанавливаться напрямую и всегда остаются в плену обоюдности процесса рассматривания и видения со стороны. Специфика поведения человека перед зеркалом состоит в том, что в этот момент происходит процесс «снятия изображения с объекта», и человек это осознает; особенность человеческого поведения перед зеркалом была выявлена и стала совершенно очевидной в ходе многочисленных научных опытов, целью которых было изучение реакций животных, оказавшихся перед зеркалом<sup>8</sup>; как выяснилось, среди братьев наших меньших одни только большие шимпанзе оказались способны к самоидентификации, способны узнавать себя, но однако же это узнавание, похоже, не служит тем внешним толчком для того, чтобы у них начался какой-то психический процесс структурирования.

Существует множество способов смотреться на себя в зеркало: с опаской, с чувством стыдливости или застенчивости, с неловкостью или радостью, охотно и с удовольствием или, напротив, по принуждению и с отвращением или вызовом. В своем отражении, т.е. в зеркале, можно искать сходство или различие, родство или странность и чужеродность. Человек может доводить перед зеркалом свой облик до совершенства, но он также видит в нем, как его лицо стареет и разрушается. Человек XVIII в., привычный к будуарам, кабинетам и гостиным, изобилующим зеркалами, смотрит на самого себя совсем иначе, чем человек XII в., для которого отражение было достаточно тесно связано с дьяволом. Представление о самом себе находится в глубокой зависимости от идеи, выработавшейся и формировавшейся одновременно с эволюцией отношений души и тела, одновременно с осознанием отдельных индивидуумами своих функций и взаимоотношений с Богом, с другими людьми и с самим с собой; суть

## ВВЕДЕНИЕ

этой идеи состоит в том, что человеческая жизнь воплощается не только в значениях глаголов «быть, существовать», но и в значениях глаголов «казаться, проявляться, показываться, обращать на себя внимание». В результате приложения этой идеи человек и определяет, идентифицирует себя самого в сплетении связей с Богом и другими личностями. До той поры, пока тело исключено из процесса определения субъективности, зеркало дает лишь изображение внешнего облика, подвластного различным манипуляциям и потому обманчивого, лживого. Но однако же именно эта видимость, этот внешний облик в своей относительно продолжительной неизменности служит человеку гарантией и доказательством того, что в зеркале отражается именно он, все такой же, как и вчера; например, мы можем вспомнить, как Родольф, герой Теофиля Готье («Эта и та, или Молодые французы, обураваемые страстями»), ежедневно по утрам смотрится в зеркало, дабы удостовериться в том, «что во время сна у него на голове не выросли рога». И в действиях этих не было ничего смешного, их нельзя назвать несерьезным, пустым занятием, вовсе нет! Зеркало в данном случае подтверждает целостность субъекта, оно служит своеобразной защитой от угрозы распада и расчленения.

По мнению Лакана, «стадия зеркала», через которую индивидум открывает для себя «внутреннее» и внешнее» под взглядом третьего лица, занимает по времени в истории несколько столетий. Понятия «субъекта» и «тождественности» субъекта и отражения формируются прежде всего внутри сферы религиозного и общественного сознания, с точки зрения которых и начинают рассматриваться первые опыты по применению зеркала и по мысленному раздвоению «субъекта» (имеется в виду автопортрет и автобиография).

На этом полотне, представляющем собой некий фон, тот, кто смотрит на самого себя, пытается обнаружить, какие же сходные черты объединяют человека и его создателя, а также пытается понять, какая общность черт соединяет его некими узами с ему подобным.

Своеобразие, отличие человека от других людей значат гораздо меньше, чем его универсальность, его похожесть на других. Но человеку иногда приходится покидать мирные, внушающие уверенность надежные детские помочи известных образцов, служащих примерами для подражания, и открывать для себя странное неожиданное изображение самого себя, тревожащее, будоражащее ум, в котором он зорким взором может узреть проступающие черты совершенно другого, еще незнакомого человека; при взгляде на это странное изображение самого себя представление человека о самом себе претерпевает изменения, оно как бы затягивается пеленой, мутнеет, оно вызывает отвращение, и сознание отторгает его; можно утверждать, что зеркало подчеркивает неясную, «темную» хиазматическую, анаморфотную, т.е. искаженную структуру всякого автопортрета.

Таковы двойственность и богатство оттенков отражения, одновременно идентичного изображаемому, т.е. отражаемому объекту, и отличного от него. Эти два «лица» зеркала, которые потребности анализа друг другу противопоставляют, в живой реальности расплавляются и образуют некий сложный сплав; человек всегда бывает одновременно и тем же, кем был раньше, и другим, похожим на самого себя прежнего и отличным от него, ибо у человека всегда не одно лицо, а бесчисленное множество лиц. Вокруг этих извечно повторяющихся тем и резвятся исследователи проблематики зеркала как инструмента познания человеком самого себя; эта проблематика под

## ВВЕДЕНИЕ

влиянием времени отчасти меняется, но остается неисчерпаемой, несмотря на то, что сам объект исследования, т.е. зеркало, из предмета редкостного, из признака роскоши превратился в предмет обихода самый заурядный; да, несмотря на это и в наше время зеркало сохранило свою магическую власть, свою мистификаторскую или созидательную силу. «Какую тайну, какой секрет пытаешься ты разгадать, глядя в твое потрескавшееся зеркало?» — задавался вопросом герой Жоржа Перека, с мрачным видом уставившись в зеркало<sup>9</sup>.

## Часть первая

# ЗЕРКАЛО И ЕГО РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПО СВЕТУ

У меня будет великолепная гостиная... Я распоряжусь в соответствии с моим вкусом поставить в этой гостиной три зеркала высотой по семь футов каждое. Мне всегда нравились эти мрачноватые, эти роскошные предметы обстановки, столь украшающие любое помещение. А каковы размеры самых крупных зеркал, производимых в Сен-Гобене? И человек, на протяжении сорока пяти минут помышлявший о том, чтобы свести счеты с жизнью, в тот же миг полез на стул, чтобы отыскать в своем книжном шкафу справочник, в котором были указаны цены на зеркала, производимые в Сен-Гобене.

*Стендаль, «Арманс».*



# Глава I СЕКРЕТ ВЕНЕЦИИ

## 1. ЗЕРКАЛО МЕТАЛЛИЧЕСКОЕ И ЗЕРКАЛО СТЕКЛЯННОЕ

### ПЕРВЫЕ ЗЕРКАЛА

Хотя на протяжении столетий зеркало оставалось вещью редкой и дорогой, к тому же наделенной некими магическими свойствами, порой наводившими страх и ужас, по крайней мере, порождавшими беспокойство, было бы, наверное, неправильно говорить о периоде, когда зеркало не существовало, ибо человек всегда, в том числе и в доисторические времена, проявлял интерес к своему облику и своему изображению, а потому пользовался разнообразными средствами, чтобы увидеть свое отражение: темными и блестящими камнями, впадинами, где собиралась вода, лужами, мисками и т.д. Мифы о Нарциссе и Персее свидетельствуют о том, что человек всегда с любопытством смотрел на отражающие поверхности и что он в своей тени видел своего двойника. Но человеку пришлось ждать очень долго, столетия, прежде чем он сумел получить четкое, ясное и верное изображение себя самого. От отполированной поверхности маленького зеркала, снизу покрытого слоем свинца, до большого зеркала из Сен-Гобена дистанция примерно такая же, что пролегает между промасленной бумагой, вставля-



емой в окно вместо стекла, и между огромной витриной универмага. На шкале всеобщей истории человечества действие, суть которого состоит в том, что человек стал рассматривать себя, стоя между двумя зеркалами, и таким образом сумел увидеть себя и в профиль и со спины, — это действие совершалось совсем недавно!

Старые, вернее, древние средиземноморские цивилизации<sup>1</sup>, столь высоко ценившие красоту, такие, как микенская культура, как Древняя Греция и Древний Рим, как этруски, а еще раньше — Древний Египет, уже знали, что такое зеркало, правда, металлическое. Там делали небольшие зеркала, обычно применяя для этой цели сплав меди и олова, т.е. бронзу; чаще всего их делали из очень тонких листов металла, чтобы этот металл меньше окислялся. Честь изобретения сплава приписывали Гефесту, греческому богу огня и кузнечного ремесла. На древнегреческих сосудах, относимых к V в до н.э., мы можем видеть щеголей и щеголих из Коринфа, глядящихся в маленькие кружочки отполированного металла, к которым приделаны ручки или ножки; иногда даже можно рассмотреть, что оборотная сторона этих кружков украшена изображением сцен из мифов. Делали зеркала и из серебра, очень редко из золота; слой серебра или позолоты накладывали, когда металл пребывал в расплавленном состоянии. Зеркала эти почти всегда были выпуклыми или вогнутыми и потому либо уменьшали размеры отражавшегося в них предмета, либо увеличивали. Обычно они были очень невелики, от 15 до 20 сантиметров в диаметре, и бывали вставлены в деревянные рамки и служили карманными зеркальцами, либо имели припаянную ручку или кольцо, за которое их держали рабы, когда хозяин или хозяйка занимались своим туалетом; впоследствии такие зеркала при помощи припаянных колец прикрепляли к стенам; наконец, некоторые зеркала опира-

лись на специальные подставки, часто представлявшие собой мужские или женские фигуры, в свой черед крепившиеся к трем ножкам. Кромки металлических зеркал или деревянные рамки украшали орнаменты в виде завитков, именуемых волютами, в виде гирлянд из листьев, впоследствии получивших в архитектуре наименование пальметт. Владельцы зеркал очень пеклись о своих сокровищах, очень дорожили ими и оберегали их от окисления, от пятен и царапин, прикрывая маленькими занавесочками, следы от которых отчетливо видны на тех экземплярах, что дошли до нас.

Этрусские женщины тоже пользовались зеркалами с ручками, на ножках или в деревянных рамках, зеркалами, похожими на греческие, их нередко находят в захоронениях. Что касается богатых римлянок, то про них можно сказать, что они буквально не могли обходиться без зеркал, из-за чего Сенека и изрек по их поводу следующую сентенцию, содержащую долю истины, но все же и не лишённую явного преувеличения: «За одно-единственное из этих зеркал из золота или серебра, инкрустированных драгоценными камнями и украшенных чеканкой, женщины способны заплатить сумму, равную той, что в прошлом государство давало в приданое дочерям бедных полководцев!»<sup>2</sup> Римляне изобрели новые формы зеркал, стали делать их квадратными или прямоугольными, с ручками из слоновой кости (быть может, такие ручки были позаимствованы у этрусков), к кромке зеркала прикреплялись маленькие тонкие губки, предназначавшиеся для протирки металлической поверхности, так как ее надо было натирать до блеска всякий раз, как зеркало собиравось использовать. По мере возрастания богатства римлян и их пристрастия к роскоши даже служанки знатных матрон стали обзаводиться зеркалами, и на смену бронзе пришло серебро. В эпоху Империи зеркала стали фигу-

рировать и среди мужских принадлежностей. Например, известно, что у Апулея было зеркало, а Ювенал позволил себе насмеяться над императором Отоном, считавшим зеркало одной из важнейших частей своего военного снаряжения!

В домах у самых богатых римлян имелись зеркала таких размеров, что человек мог видеть себя в них в полный рост; «Зеркало показывает все тело», свидетельствовал Сенека; иногда зеркалами украшали стены жилища<sup>3</sup>, но это уже была совершенно невиданная и неслыханная роскошь.

Кроме металла, римляне изготавливали подобия зеркал из камня. Они очень высоко ценили породу вулканического происхождения за ее отражающую способность, очень черную и прозрачную, камень, именуемый обсидианом, хотя, как отмечал Плиний, «этот камень давал больше теней, чем истинного изображения предметов»<sup>4</sup>. Такие подобия каменных зеркал, т.е. превосходно отполированные камни, находят при раскопках в Анатолии, им около шести тысяч лет, т.е. камни-то сами гораздо старше, но человеческими руками они были обработаны примерно шесть тысяч лет назад. Плиний Старший, собравший и приведший в своем труде обильные свидетельства о применении различных материалов в быту, упоминает также и о зеркалах, сделанных из рубинов и изумрудов, принадлежали эти драгоценные зеркала императору Нерону и некоторые из них служили для украшения покоев его дворца. По свидетельству Плиния, Нерон украшал «Золотой дом» камнями, в том числе изумрудами, рубинами и «обсианами», как называет Плиний обсидиан, и они, по его выражению, испускали столь ослепительное сияние, что казалось, будто свет не проникает в это здание, а заключен в нем и исходит от стен»<sup>5</sup>.

Как писал Сенека, «очень бедным считался тот, у кого стены комнат не были украшены пластинами из стек-

ла»<sup>6</sup>. Плиний также сообщает о том, что император Домициан, оказавшийся во власти тревоги и опасений за свою жизнь, повелел выложить большие квадраты из обсидиана на всех стенах портиков дворца, чтобы он во время прогулок мог видеть, что происходит у него за спиной, и таким образом убересть себя от опасностей, которые, как он полагал, угрожали его жизни<sup>7</sup>.

Были ли знакомы древние греки и римляне с зеркалами из стекла? Вопрос очень спорный<sup>8</sup>. На сей счет мы находим лишь два упоминания в письменных источниках: об этом упоминает в своем сочинении Александр Афродисийский, комментировавший в III в. до н.э. сочинения Аристотеля, а немного ранее об этом с некоторыми сомнениями сообщал и Плиний Старший, приписывавший честь изобретения стеклянного зеркала сидонянам, жителям города Сидон, прославившимся тем, что они «изготавливали стекло». Что же касается археологических раскопок, то стеклянные зеркала, обнаруженные при проведении таких работ, датируются более поздним периодом, не ранее III в. н.э. Было найдено множество экземпляров, довольно хорошо сохранившихся, особенно в Египте, в Галлии (Реймс), в Малой Азии, в Германии. Следует признать, что размеры их очень невелики: от 2 до 7 сантиметров в диаметре, — так что пользоваться ими было, наверное, очень неудобно, и это заставляет сделать предположение, что служили они скорее амулетами и украшениями, а не зеркалами. Раскопки в Антинополе принесли археологам большой урожай маленьких выпуклых зеркал, довольно грубо обработанных и покрытых сзади слоем свинца, одно из коих было вставлено в рамку из гипса, второе, найденное в руке маленькой девочки, было вставлено в металлическую оправу, увенчанную маленькой короной; стекло, слегка подкрашенное, получалось выпуклой формы, потому что его выдували при помощи стеклодувной трубки, впоследствии с обратной

стороны углубления полученной «линзы» помещали слой расплавленного свинца, бронзы или золота. Именно этот процесс был основным при производстве зеркал на протяжении многих столетий, но он был столь многотруден и давал столь посредственные результаты, что на протяжении очень долгого времени люди все же отдавали предпочтение металлическим зеркалам.

### ПОЯВЛЕНИЕ ЗЕРКАЛА ИЗ СТЕКЛА

До тех пор, пока люди не научились изготавливать плоское стекло, тонкое и прозрачное, до тех пор, пока они не научились накладывать слой расплавленного металла на стекло, чтобы оно не трескалось от «термического шока», размеры зеркал не превосходили размеров маленького блюдца. Успехи на этом пути достигались с большим трудом, так что процесс шел медленно, но при этом делались важные открытия, ставшие серьезными вкладами в дело развития производства вообще. Первым препятствием, которое требовалось преодолеть, была необходимость добиться прозрачности стекла. Стекло, которое изготавливали в глубокой древности, делали в основном из песка, содержавшего окись железа, из-за чего оно приобретало зеленоватый оттенок и было мутным; попытки обесцветить стекло с помощью добавления в песчаную массу окиси марганца приводили к далеко не блестящему результату, стекло получалось «грязноватым», с желтоватым или сероватым оттенком, к тому же в нем образовывались какие-то плотные комочки и пузырьки. Результаты несколько улучшились, когда был изменен состав массы и когда были установлены и стали строго соблюдаться пропорции составляющих частей смеси: в песок стали добавлять натрий (соду) и углекислый калий (по-

таш), а также золу, полученную при сжигании папоротника, затем известь и марганец; и так постепенно, шаг за шагом достигался прогресс в деле обесцвечивания стекла. И все же у стеклодувов Средневековья гораздо лучше получалось цветное стекло, чем стекло белое, т.е. бесцветное.

Вторая трудность состояла в том, чтобы научиться изготавливать плоское стекло правильной формы, которое могло бы служить для остекления окон и создания витрин. У монаха Теофила, писавшего в XII в., можно найти многочисленные сведения о технике выплавки стекла, применявшегося в то время. Тогда французские стеклодувы считались признанными мастерами своего дела, и Теофил раскрыл их секрет: они клали в массу две части золы от сожженного букового дерева на одну часть промытого песка; далее он повествовал об их методе, т.е. о выдувании стекла, что было унаследовано еще от стеклодувов Античности<sup>9</sup>. Подобная техника постоянно усовершенствовалась на протяжении всего Средневековья; состояла она в том, что некое количество расплавленной массы брали на конец стеклодувной трубки, в трубку дули с большой силой, одновременно вращая ее вместе с образовавшимся на конце стеклянным шариком; в результате таких действий стекло вытягивалось, и шар превращался в нечто вроде плоского диска, в котором в самой ровной и плоской части можно было вырезать небольшие квадратики. Именно эти квадратики, ромбики и треугольнички, оправленные в свинцовые рамочки, и служили в Средние века для остекления окон.

Следующим этапом в деле обработки стекла стало изобретение техники обработки стеклянных цилиндров, которая и позволила приступить к изготовлению зеркал. На конце стеклодувной трубки получали нечто вроде рукава достаточно правильной формы, оба конца у цилиндра обрезали, сам цилиндр опять нагревали, так что стек-

ло становилось вязким, и его можно было раскатать на плоской и ровной поверхности. Изготовленное таким способом стекло получалось повсюду примерно равной толщины и было гладким по природе. Но при производстве слишком много стекол билось и оно получалось слишком дорогим, так что на протяжении долгого времени люди отдавали предпочтение промасленной бумаге, а не сверхдорогим квадратикам стекла, чтобы заделывать оконные проемы. Известна забавная история из жизни средневековой Англии: герцог Нортумберлендский, покидая свой замок, приказывал вынимать из окон стекла и прятать их в надежное место, чтобы они не побились<sup>10</sup>. Когда Мария Медичи повелела вставить в окна своего дворца прозрачные «белые» стекла вместо цветных витражей, это было воспринято как проявление неслыханной роскоши. В 1674 г., во время осады города Доля Великая Мадемуазель (старшая дочь брата французского короля. — *Прим. пер.*) остановилась на ночлег «в доме крестьянина, в котором все оконные рамы были затянуты промасленной бумагой, кроме одного, где было вставлено стекло, да и то это было стекло от лампы»<sup>11</sup>! Короче говоря, стекло было редкостью еще в начале XVII в. и наряду со стеклом в ходу еще была промасленная бумага. Когда в 1781 г. вышла знаменитая «Энциклопедия», то и там в одной из статей описывался труд мастеров, затягивавших такой бумагой окна.

По сравнению с производством оконного стекла производство зеркал осложнялось еще одним обстоятельством: следовало производить так называемое амальгамирование. Техника, известная со времен Античности, унаследованная от стеклодувов Древнего Рима, состояла в том, что на стекло наносили слой расплавленного металла, чаще всего свинца, но слой стекла должен быть в этом случае достаточно тонок, так как толстое не выдержало бы жара. Когда римляне выдували на конце стеклодувной

трубки шар или пузырь из стекла, они вливали в этот пузырь расплавленный свинец, который собирался в выпуклой части, и эту часть потом обрезали. Таким образом, размеры зеркала не превосходили размеров небольшого колпачка или камилавки, и получалось оно изогнутым, о чем свидетельствуют изображения зеркал, которые мы видим на картинах фламандских мастеров и на немецких гравюрах XV–XVI вв. Именно такое зеркало лежит на столе у менялы на картине Квентина Массейса, и именно такое зеркало висит на стене в комнате четы Арнольфини, запечатленной Яном ван Эйком; эти зеркала размером не больше блюда и дают искаженное изображение. Но уже через сто пятьдесят лет на полотнах Веласкеса «Менины» и Э. де Витте «Дама за клавесином» эти художники изобразят гораздо более крупные зеркала, к тому же совершенно плоские.

Во многих старинных текстах авторы возносят хвалы зеркалам, амальгамированным свинцом, за четкость изображения, но следует признать, что четкость в данном случае — понятие относительное. Так, Винченций из Бове в своем труде «Великое зеркало» (ок. 1250 г.) пишет о том, что считает такие зеркала лучшими из всех ему известных, что стеклянные зеркала превосходят по своим качествам зеркала металлические, ибо «стекло лучше воспринимает солнечные лучи благодаря своей прозрачности». Немного позднее Дж. Пеккам, францисканец из Оксфорда, написал трактат об оптике, в котором он наряду с зеркалами из стали, меди и из отполированного мрамора упоминает и о стеклянных зеркалах, сзади покрытых слоем свинца, и он отмечает, что если этот слой будет каким-то образом снят (соскоблен, ободран и т.д.), то в зеркале ничто не будет отражаться<sup>12</sup>.

Прогресс в деле амальгамирования зеркал шел очень медленно. С XIII в. маленькие выпуклые зеркала производили в Базеле и везли на продажу в Геную<sup>13</sup>. В XIV в. фло-



рентийские ремесленники уже умели наносить свинец на стекло «холодным» способом. Затем на смену свинцу пришла бронза. Итальянец Фиораванти писал о немецких зеркальных дел мастерах, помещавших на дно стеклян­ного шара смесь, состоявшую из свинца, бронзы, серебра и винного осадка, которую они как бы размазывали, и она прилипала к стеклу. Затем они разрезали шары на части и получали зеркала<sup>14</sup>. Немного позднее оживленная торговля ртутью, осуществлявшаяся в основном через Антверпен в начале XVI в., свидетельствовала о том, что зеркальных дел мастера использовали метод серебрения с использованием ртути. Эта техника получила распространение на севере Европы.

Зеркала все еще были предметом роскоши, но стали все чаще встречаться в замках, а в городах — в домах богатых горожан, их продавали на больших ярмарках, но однако же наряду со стеклянными зеркалами по-прежнему при совершении туалета люди пользовались и стальными зеркалами.

Надо сказать, что стеклянное амальгамированное зеркало пока еще давало очень несовершенное изображение, и любители всяких новшеств и занятных вещей ценили их в основном за «оптические эффекты». Так, например, хранящиеся в архиве замка в Эдене отчеты сборщика податей герцога Бургундского содержат записи о том, что «в этом замке при входе на галерею было установлено зеркало, имеющее значительный изъяс», так что люди, смотревшиеся в него, отражались в нем в искаженном виде. Как отмечает свидетель, в этом зеркале «скорее видишь кого-то другого, нежели себя самого»<sup>15</sup>. Зеркала эти были небольших размеров и служили чаще всего для украшения жилища или одеяния; иногда их прикрепляли к парадной одежде. Как это ни покажется странным и неожиданным, зеркала играли порой определен-

ную роль и в религиозных церемониях. Так, например, Гутенберг, которому удавалось изготавливать как металлические, так и стеклянные зеркала, предлагал их многочисленным паломникам в Экс-ла-Шапель, чтобы они прикрепляли их к своим шляпам; считалось, что при помощи зеркал паломники, не имевшие возможности пробиться поближе к святыням из-за густой толпы, могли «поймать» благодатные лучи, исходившие от этих реликвий, и таким образом сподобиться великой благодати<sup>16</sup>.

Чудесные, чудодейственные свойства зеркал подвергались изучению со стороны ученых мужей Средневековья, в особенности пристальное внимание уделяли им последователи так называемой Оксфордской школы. Не могли пройти мимо чудодейственной силы зеркала и писатели той эпохи. Так, Жан де Мен посвятил двести пятьдесят пять строк «Романа о розе» «великим и чудодейственным свойствам зеркала»<sup>17</sup>. В тот период для многих авторов наука и чудеса были связаны неразрывными узами. Искусство плавления металлов и стекла, требовавшее умелого обращения с огнем, было окружено особым почтением и привлекало внимание тех, кто был занят поисками философского камня, ведь владение этим искусством свидетельствовало о наличии особого дара, помогавшего превращать полужидкую или полутвердую стекловидную массу в прозрачный камень.

Многое, очень многое по представлениям людей того времени роднило отражательные способности зеркала с искусством алхимии. Мы обязаны замечательному свидетелю Вольсиру де Серувиллю, секретарю герцога Лотарингского, тем, что имеем возможность ознакомиться с его тщательным описанием применявшихся в те времена способов изготовления зеркал и мест их изготовления в герцогстве Лотарингском. Его взгляд — это взгляд человека любопытного, зоркого и умного, он признается

в том, что его приводит в восхищение это «чудесное искусство»<sup>18</sup>. Благодаря его свидетельству мы узнаем, как мастер или подмастерье «протыкал стекловидную массу железным прутом, прикрепленным к деревянной палке», как он извлекал пылающий, пышущий жаром бесформенный кусок, который затем подвергался обработке, выдуванию и раскатыванию на доске, после чего он принимал нужную форму и толщину, так что из него получалось зеркало, «большое, среднее или маленькое, это уж как будет угодно мастеру». После этого мастер или подмастерье накладывал на стекло слой свинца «с великими ухищрениями и с великим тщанием для того, чтобы предметы, оказавшиеся перед оным зеркалом, могли в нем отражаться». Автор довольно долго описывает свойства зеркала и «блеск и сияние, исходящие от этой материи», он хочет, чтобы несведущий читатель разделил его восторги по поводу зеркала и считает необходимым объяснить ему и причины такого явления, как отражение, и описать его результаты.

Затем мэтр Вольсир перечисляет центры производства зеркал в Лотарингии; некоторые из этих городков и деревень существуют и поныне, другие же исчезли или были переименованы, так что сегодня даже трудно определить, что скрывается под некоторыми названиями. Итак, зеркала в Лотарингии делали в таких городках, как Банвиль-о-Мируар, Сен-Кирен, Раон, Никола-Бламонтуа, а слава о них распространилась «далеко за пределы христианского мира», как свидетельствует другой хронист, который горделиво делает следующее заключение: «Нет людей более хитроумных и изобретательных, чем лотарингцы, нашедшие способ делать зеркала из стекла»<sup>19</sup>. Диссертация Ж. Роз-Виллеке подводит своеобразный итог по поводу наших познаний о производстве зеркал в Лотарингии, производства зачатого и захиревшего как

в результате разрухи после многочисленных войн, так и в результате успешной конкуренции со стороны венецианцев.

Венецианцы оспаривают у лотарингцев открытие способа промышленного производства зеркал из стекла. Действительно, уже во второй половине XV в. стекольных дел мастера из Мурано умели делать столь чистое, прозрачное, бесцветное, тонкое стекло, что они называли его хрусталем за его сходство с горным хрусталем по прозрачности и блеску. Именно по этим параметрам это стекло отличалось от «обычного» стекла. В. Лазари приписывает честь этого изобретения семейству стекольных дел мастеров Беровьери и утверждает, что свое открытие они сделали в 1463 г., что однако же не помешало другим искусным мастерам их других районов требовать своей доли славы.

Небольшие стекольные цеха существовали в Вероне с 1402 г., а также в Падуе, в Болонье, в Равенне и в Ферраре. Семейство Аземар утверждало, что к тому времени оно уже двести лет как производило стекло, похожее на хрусталь, в Лангедоке. Славилась в XVI в. и стекольных дел мастера из Богемии. Немцы фигурируют в списке возможных изобретателей нового способа производства, и этот факт, похоже, подтвердили в 1503 г. два мастера-стекольщика из Мурано, представители семейства дель Галло. Они заявили, что были единственными в Италии, кто владел тайной изготовления зеркал из хрустального стекла, редкостного и драгоценного; тайна эта неведома никому на свете, кроме одного семейства в Германии и одного во Фландрии, представители коих и продают их по чрезвычайно высоким ценам. Чтобы бороться с конкурентами, мастера из семейства дель Галло обратились к властям «Светлейшей Республики» (как называли тогда Венецию. — *Прим. пер.*) с просьбой даровать им исклю-

чительные привилегии сроком на двадцать пять лет заниматься своим высоким искусством и совершенствовать свое мастерство в полном покое и безопасности<sup>20</sup>.

Во всяком случае, репутация у венецианских мастеров хорошая, чтобы притягивать в город мастеров и работников с севера Европы и затмевать конкурентов. Так, один стекольных дел мастер, некий Франсуа дю Тизаль получил от герцога Лотарингского дозволение покинуть пределы герцогства и отправиться в Венецию, чтобы на месте изучить весь процесс производства стекла; хотя венецианский дож и противился тому, чтобы венецианские стекольных дел мастера нанимали на работу и брали в обучение работников-чужеземцев, лотарингец получил разрешение поселиться в Венеции и построить свою собственную печь, но с условием, что он будет делиться секретами своего мастерства (мастерства незаурядного, так как он, судя по свидетельствам, производил на продажу стекла для окон). После двух лет обучения дю Тизаль в 1505 г. вернулся в Лотарингию и получил от герцога Лотарингского милостивое дозволение создать в лесу около Дарне новую стекольную мастерскую для производства «оного хрусталя». Но вскоре в Венеции началось массовое производство вышеозначенного стекла, и все попытки конкурентов из соседних стран отобрать у Венеции пальму первенства душились в зародыше.

Так в чем же состояло открытие, сделанное мастерами из Венеции и принесшие городу столь несметные богатства? Томазо Гарцони де Баньякавалло в своей работе, озаглавленной «Пьяцца унверсале» предлагает три объяснения превосходства зеркал из Мурано над всеми прочими: соленость морской воды, использовавшейся венецианскими мастерами, красота, свет и мощь огня, проистекавшая из качества древесины, использовавшейся при плавлении массы, а также точные пропорции добавляемых в песок соли и соды<sup>21</sup>. Действительно, столь

блестящих результатов мастера стекольного дела достигли благодаря качеству и строгой дозировке составных элементов смеси, а также за счет многовекового опыта. Традиции производства стекла восходят в Венеции к XII в. В 1255 г. там уже были известны имена мастеров, изготавливавших стеклянные сосуды и искусственные жемчужины из стекла. Первыми это стали делать мастера, обосновавшиеся в Мурано, к которым позднее переселились и другие стекольных дел мастера из Венеции, быть может, потому, что там они считали себя в большей безопасности от пожаров, а быть может и потому, что стремились защитить свои секреты от любопытных взоров. Кстати, и власти «Светлейшей Республики» всячески стремились изолировать стекольных дел мастеров, рассматривая их скорее не как ремесленников, а как художников; они оказывали «стекольщикам» поддержку, защищали их, а заодно и держали под наблюдением; ради сохранения тайны венецианского стекла стекольных дел мастерам предоставлялись существенные привилегии, такие, как, скажем, брать в жены дочерей дворян.

Некоторые из семей венецианских стекольных дел мастеров достигли известности и даже славы: Беровьери, Бриати, Бертолини, Мотта, дель Галло; среди их членов были действительно великие знатоки своего дела, и они неустанно продолжали свои исследования ради усовершенствования технологии процесса и улучшения качества стекла. Их усилия принесли обильные плоды: так, они заметили, что зола от так называемой травы кали, которую они привозили из Египта на кораблях, добавленная в небольшом количестве к песку, действовала как прекрасное обесцвечивающее средство благодаря тому, что в ней содержалось небольшое количество фосфора и большое количество марганца. Таким образом им удалось получить практически бесцветную стекольную массу. Мастера действовали на ощупь, меняли дозировку состав-

ных частей постоянно и в конце концов нашли формулу так называемого кремниевого щелочного стекла (содержавшего силикат углекислого калия и известь), качества которого были превзойдены только в XIX в., когда стали производить стекло на основе силиката углекислого калия и свинца, т.е. хрусталь в современном значении этого слова. Венецианцы прекрасно овладели искусством выдувания пузырей цилиндрической формы, а также постоянно улучшали технику амальгамирования с употреблением бронзы и ртути, в результате чего стали производить «божественно-прекрасные, безупречно прозрачные зеркала, вещи красивые и чрезвычайно полезные», как сообщал Ваннуччи Берингаччо (ум. ок. 1539 г.), признававший, правда, что «издержки при их производстве очень велики, а потому они очень и очень дороги»<sup>22</sup>. Но вскоре все эти усилия должны были увенчаться оглушительным успехом и начать приносить большие, нет, огромные доходы, которые на два столетия обеспечили Венеции богатство и процветание.

Алхимик Фиорованти, издавший в 1564 г. в Венеции свой труд под названием «Зеркало искусств, ремесел и наук», переведенный на французский язык в 1584 г. и позднее многократно переиздававшийся, превозносил в нем зеркало, это чудо из чудес, для коего требовалось особое стекло, не имевшее себе равных в мире; он подробно описывал все стадии варки стекла, но не давал никаких точных сведений о количественном составе смеси. «Они изготавливают в большой печи стеклянный шар, затем режут его специальными ножницами на части и делают из них квадратные пластины такой величины, что им потребна, затем они их помещают на железные лопатки, похожие на плоские дощечки, затем опять помещают в печь и там вращают до тех пор, пока масса вновь не размягчится и не растечется по оным лопаткам» (процитировано по переводу на французский язык от 1602 г.);

далее автор сообщает, что «точно так же поступают и в Германии». Однако Фиорованти не пренебрегает упомянуть о том, что в то время еще в очень больших количествах производили стальные зеркала. Он приводит также «рецепты» различных сплавов: например, он пишет, что на один фунт сплава чистой меди и бронзы надо добавить одну унцию кристаллического мышьяка, половину унции сурьмы и половину унции серебра, а также такое же количество высушенного и прокаленного винного осадка; все составные части надо хорошо перемешать и оставить в расплавленном виде остывать не менее, чем на четыре часа. Как пишет далее прославленный алхимик, эти простые и естественные действия кажутся чудодейственными, настолько они дают поразительный результат.

Итак, Венеция обладала монополией на производство особого стекла, и она ревниво охраняла эту монополию, хотя и не могла во всех без исключения случаях воспрепятствовать переезду некоторых мастеров или рабочих в соседние страны, лежащие к северу от ее границ. Венеция поставляла зеркала на экспорт не только в Европу, но и на Восток. Так, известно, что во дворце в Исфахане имелся зал, украшенный зеркалами, а в Лахоре стены покоев местного правителя были покрыты чистым золотом и увешаны прекрасными венецианскими зеркалами по всему периметру всех апартаментов на уровне человеческого роста<sup>23</sup>. И однако это чудесное мастерство и мощное производство из-за отсутствия новых идей и открытий, из-за отсутствия новшеств в технологии вскоре пришло в состояние застоя и подверглось ощутимым ударам со стороны опасных соперников, вознамерившихся штурмовать эту твердыню. Да, разумеется, Венеция производила самые чистые, самые прозрачные зеркала в мире, которые она оправляла в прекрасные драгоценные рамы и украшала столь высоко ценившимися гранеными краями, обработанными виртуозами-мастерами при помо-



щи особых металлических резцов в форме винтов; но, несмотря на несравненную красоту этой огранки зеркал, из-за которой оптические эффекты многократно увеличивались, венецианские мастера в течение длительного времени не могли добиться увеличения размеров зеркал, и даже в XVIII в. они не превосходили 40 дюймов (приблизительно 1 м 20 см), так как техника выдувки стекла не позволяла выдувать цилиндрические пузыри больших размеров, а соответственно и получать плоское стекло с большей поверхностью<sup>24</sup>. По многочисленным свидетельствам, производство зеркал в Италии потерпело крах к 1685 г., не выдержав конкуренции с творениями мастеров Франции и Богемии.

## 2. ДОРОГОСТОЯЩАЯ РОСКОШЬ

### ЗЕРКАЛО В XVI в.

«О, женщина, румянящая лицо и не помышляющая о хозяйстве! Когда берешь ты в руку хрустальное зеркало, бойся обмануться!»<sup>25</sup> Женщина, занимавшаяся своим туалетом, прихорашивавшаяся и приукрашивавшая себя, всегда навлекала на свою бедную голову громы и молнии злых критиков и строгих блюстителей нравственности, вызывала озлобление у женоненавистников. Считалось, что под неестественной, деланной, приобретенной благодаря искусственным прикрасам красотой, скрывается каменное сердце, а женское кокетство разоряет мужа. «Маленькое хрустальное зеркальце», о котором ведет речь Клод Мерме в очень популярном фарсе под названием «Веселый и забавный фарс», вероятно, в те времена обходилось очень дорого и наносило большой ущерб кошельку и хозяйству... Но действительно ли оно было сделано из

хрусталя, и не идет ли речь о подделке? На протяжении всего XVI в. стеклодувы Лотарингии пытались выбрасывать на рынок массу небольших зеркал, «весьма сходных» по качеству с венецианскими зеркалами, как они сами утверждали, пытались составить конкуренцию венецианским мастерам, но на деле так и не смогли сравниться с ними в совершенстве. Многие из тех центров стекольного дела, о которых упоминал Вольсир де Серувиль, приходили в упадок, прозябали в безвестности и в конце концов исчезли даже с географической карты. Настоящее венецианское зеркало оставалось в XVI в. вещью редкой и чрезвычайно дорогой, так что самым распространенным предметом обихода еще два столетия оставались хорошо отполированные металлические зеркала.

Самым заурядным среди зеркал было небольшое стальное зеркало. Его покупали на ярмарке или у галантерейщика. Торговец, торгующий вразнос, бродил по улицам и созывал покупателей возгласами: «А вот красивые зеркальца, превосходно отполированные! Предназначены они, милашки, чтобы отражать ваши мордашки! Продаем кошельки, шнурки да пояски! Иголки и ножницы для рукодельниц! А также зеркальца для милых прелестниц!» — распевает на улицах городка один из таких разносчиков, верный слуга мэтра<sup>26</sup> Алиборона.

В своем труде «Книга ремесел» Этьен Буало в главе XIV пишет, что зеркала изготавливались мастерами из бронзы<sup>27</sup> и что они стоили недорого, если были невелики размером, 10–15 су в начале XVI в., 20–30 су в конце; таким образом, если сравнить их стоимость со стоимостью других предметов обихода, ценившихся достаточно высоко, чтобы о них упоминали в описях имущества, составленных после смерти, то можно сказать, что стоило зеркало примерно столько же, сколько стоила шерстяная рубашка, пять пар перчаток, дубовый стул и т.д. Некий

галантерейщик из Осера, Жюльен Делафорж сделал в 1586 г. опись товара в лавке и упомянул о том, что у него на тот момент было восемь зеркал и общая их стоимость составляла 70 су<sup>28</sup>. В Марселе, судя по записи владельца галантерейной лавки Ж.-Б. Мунитиана, наравне с перчатками и шляпами продавались и зеркала, числом их было девять. Немалое количество припасенного товара свидетельствовало о том, что торговля зеркалами шла бойко. Конечно, можно было приобрести и венецианское зеркало или «зеркало на манер венецианского», но в таком случае нужно было прибегнуть к помощи галантерейщика, как мы сейчас скажем, «высокого класса», располагавшего богатым ассортиментом товара, хорошо разбиравшегося в предметах роскоши, вроде известного торговца Андре Клемана, что держал лавочку под названием «Лилия» на улице Сен-Жак в Париже; в описи товаров, составленной в 1520 г., упоминаются два венецианских зеркала, стоимость всех товаров в лавке указывается в размере 5530 ливров<sup>29</sup>. Итак, хорошее, настоящее венецианское зеркало нельзя купить по случаю у любого торговца, а в провинции его найти еще труднее, чем в Париже. Часто хрусталь заменяет черный и хорошо отполированный камень, а именно гагат. Например, господин Дюплесси, совершавший поездку по приказу Генриха IV в качестве генерального суперинтенданта (т.е. управляющего) рудников, счел, что ему несказанно повезло, когда он обнаружил у одного торговца пять превосходных зеркал из гагата, которые он тотчас же купил для жены, чтобы она ими распорядилась по своему усмотрению; в послании к жене он написал, что хотел бы, чтобы она оставила большое зеркало у себя, «ибо такие вещи попадают крайне редко и такой красоты еще никто никогда не видел»<sup>30</sup>. Можно предположить, что это большое зеркало было венецианским зеркалом с гранеными краями.

Во Франции зеркала теперь покупали всякие, различного качества, по очень разным ценам. Зеркало теперь считалось совершенно необходимым предметом туалета и было частью приданого юных горожанок наравне с пальцами, игольником и гребнем. Карманное зеркало обычно было размером с современную пудреницу, хранилось в футляре, в ларце или шкатулке, круглой или прямоугольной, из слоновой кости или из дерева редкой породы: эбенового (черного) или из более<sup>31</sup> скромной груши; футлярчик чаще всего носили на поясе, и дама в любую минуту могла поддурмнить щеки и поправить чепец. Именно такое зеркало требовала невеста у своего жениха в балладе Эжена Дешана, и оно стало «яблоком раздора»: «Должны вы мне подарить зеркало, чтоб могла я собой любоваться, в футляре благородном и прекрасном, серебряной цепочкой снабженном»<sup>32</sup>. Зеркала эти иногда представляли собой настоящие драгоценные вещицы, которые могли служить превосходными украшениями, вроде тех, что описаны в перечне сокровищ, принадлежавших Карлу V: зеркала эти имели серебряные или золотые футляры, изукрашенные драгоценными камнями, сапфирами и жемчугом (1380). Чаще всего сами зеркала до нас не дошли, но мы и сегодня можем любоваться искусной работой ювелиров, изготавливавших украшенные чеканкой или эмалью футляры, на которых достаточно хорошо сохранились изображения сцен на охоте или любовных утех<sup>33</sup>.

Зеркало, перед которым совершался туалет, было крупнее, чем карманное, и более походило на зеркала времен античности. Обычно оно было снабжено деревянной, костяной или серебряной ручкой в зависимости от его цены, а также имело небольшие закрывающиеся ставни или к нему был приделан кусок материи, чтобы защитить отполированную поверхность от царапин, загрязне-

ния и окисления. Держали такое зеркало в руке, и на многочисленных миниатюрах мы видим дам с такими зеркалами. Иногда зеркало крепилось на ножке, чаще деревянной, украшенной тонкой резьбой, и такую ножку называли «дамуазель» или «лакей», благодаря ей зеркало могло прямо стоять на любом предмете мебели и даже могло наклоняться, если в месте крепления ручки имелось особое приспособление в виде шпинделя. Ножка эта порой достигала размеров весьма значительных, в высоту человеческого роста.

В завещании Жанны д'Эвре (1372) упомянута «дамуазель» в виде серебряной позолоченной сирены, на которой укреплено зеркало. Гобелен «Дама с единорогом» дает нам представление о размерах таких зеркал, пока еще очень скромных, ибо чаще всего их высота достигает всего лишь сорока сантиметров.

### НЕПРЕОДОЛИМОЕ ПРИСТРАСТИЕ

На протяжении всего XVI в. зеркала металлические и стеклянные использовались в быту примерно в равной мере. В своем собрании поэм, озаглавленном «Маленькие поэмы о домашнем хозяйстве, содержащие описание предметов, служащих для украшения жилища почтенного семейства» (1539), Жиль Коррозе с одинаковым восторгом описывает и «прекрасно отполированное светлое стальное зеркало» и «блестяще полированное стеклянное зеркало». Зеркало, ставшее драгоценным, незаменимым помощником красоты, заняло особое место среди предметов обстановки и освещало своим блеском скупое освещенные жилища того времени. На одной из гравюр, украшавших первые издания творения Коррозе, мы видим зеркало размером с человеческую

голову, укрепленное на довольно высокой и обильно украшенной резьбой ножке. Но совершенно невозможно понять, из чего сделано само зеркало: из металла или стекла. Франциск I не пренебрегал металлическими зеркалами, и в 1533 и 1534 гг. заказал своим придворным ювелирам, Гийому Отману и Аллару Пломье, пять металлических зеркал крупных размеров<sup>34</sup>. Чаще всего зеркала для королей, принцев, герцогов и графов изготавливали из золота и серебра, вставляли их в дорогие рамы, усыпанные драгоценными камнями, как и то зеркало, что было подарено Габриэль д'Эстре: оно было оправлено в раму, усыпанную бриллиантами и рубинами, и в 1599 г. оценивалось в 750 ливров. Зеркало из хрустального стекла очень медленно «теснило с трона» (и только в среде высшей знати) зеркало металлическое, которое почти полностью исчезло из описей имущества только в последней трети XVII в. Но примерно в 1650 г. в труде под названием «Обзор вещей редкостных и драгоценных, составленный для людей любознательных» Ж.-Ф. Нисерон дает описание способа изготовления выпуклых и вогнутых стальных зеркал, необходимых для проведения различных научных опытов. Через сто лет некий торговец так называемым «ножевым товаром» Ж.-Ж. Перре получил особое свидетельство от Королевской Академии наук за заслуги перед наукой, ибо, как было написано в этом документе, сей господин «сумел придать стали при полировке такой блеск, какой дает амальгамирование стеклу», и его изобретение рекомендовалось использовать тем, кто желает научиться бриться собственноручно («Погонотомия»)<sup>35</sup>.

Но для того, кто однажды полюбовался своим изображением в венецианском зеркале, ничто уже не сравнится с этим чудом. Франциск I, жадный до всяческих новинок, любитель роскоши и поклонник итальянского

искусства поспешил заказать своим золотых и серебряных дел мастерам доставить ему венецианское зеркало и оправить его в драгоценную раму. В 1532 г. Аллар Пломье привозит королю одно такое зеркало в золотой раме, усыпанной драгоценными камнями. На следующий год другой поставщик, некий Грен, доставляет Франциску тринадцать зеркал, а в 1538 г. Пломье и Пуше доставили ему еще одиннадцать венецианских зеркал. Только одна из этих драгоценных вещей стоила 360 золотых экю!

Зеркала вошли в моду, в них возникла потребность, и удовлетворение этой потребности обойдется Франции в баснословные суммы, ибо королевский двор в полном составе не сможет устоять перед соблазном новинок. Пример подавали, как говорится, самые «верхи». Екатерина Медичи, как истинная итальянка, уже хорошо знакомая с этими «сокровищами», после смерти Генриха II повелела оборудовать для себя знаменитый «Зеркальный кабинет»: на камине стоял портрет покойного короля, причем весьма необычный, ибо король на нем был запечатлен смотрящимся в зеркало и отражающимся в нем; на стенах повсюду висели зеркала, как писал очевидец: «Среди роскошных резных панелей и гобеленов оного кабинета укреплены были в прекрасных рамах и оправках сто восемнадцать зеркал из Венеции»<sup>36</sup>.

В описи имущества, составленной после смерти Маргариты Валуа в 1615 г. имеется запись, что в ее покоях во дворце на улице Сены имелись четыре хрустальных зеркала, оправленных в золото, красоту коих усиливали усыпавшие рамы бриллианты и лазурит; каждое из этих зеркал стоило 1500 ливров! У королевы Анны Австрийской тоже был свой зеркальный будуар в Лувре, где ее перед зеркалами причесывали камеристки.

Франция словно сошла с ума! Безумная страсть к зеркалам охватила дворянство. В 1633 г. в Отеле Шеврез в присутствии королевы был дан бал; большая зала была

украшена зеркалами и гобеленами, чередовавшимися друг с другом. В 1651 г., когда архиепископ Санский устроил праздник в честь герцогини де Лонгвиль, залу украшали пятьдесят венецианских зеркал, и сведения об этом мы можем получить из озорного и насмешливого произведения в стихах под названием «Историческая муза», подписанного именем некоего Ж. Лоре, который видит, как отражаются в зеркалах «лицо, ужимки и гримасы, смех, поступь, грация и руки, грудь, плечи, вздохи той распрекрасной интриганки, в честь коей был дан бал в сей зале». Мода на «зеркальные кабинеты» произвела фурор в высшем обществе, и невозможно вообразить, чтобы у кого-либо из тех дам, что назывались «прециозницами», жеманницами, т.е. у деятельниц и поклонниц так называемой «прециозной» литературы, не было бы в доме такого кабинета; известно, что в доме герцогини де Лавальер было четырнадцать зеркал и по своим размерам они превосходили те, что имелись в кабинете герцогини Буйонской. Великая Мадемуазель, оказавшись в изгнании в Сен-Фаржо, тотчас же приказала переоборудовать небольшие комнатухи в будуар, гардеробную и кабинет, куда ей вскоре доставили зеркала. «В прелестных кабинетах этих чаровниц нет более места коврам и гобеленам, ибо все стены там украшены зеркалами», — отмечал Рене-Демаре<sup>37</sup>.

В описи имущества Фуке значительное место занимает «коллекция» зеркал в самых разнообразных рамах: золотых, серебряных, из лакированного дерева, из слоновой кости и из черепахового панциря. Мазарини, являвшийся обладателем множества дорогих зеркал, в одном из писем предлагал их в качестве награды за выигрыши в лотерею. В кабинете дофина, по свидетельству описавшего его Фелисьена, «на стенах и на потолке на фоне панелей из наборной деревянной мозаики, в основном из черного дерева, повсюду блистали зеркала». В кабинете



герцога де Лоржа, прославленного маршала, тестя Сен-Симона, по свидетельству очевидцев, «вершина Монмартра несколько раз отражалась на стенах при помощи двух пар зеркал»<sup>38</sup>. В описи мебели, принадлежавшей королевскому дому, составленной в царствование Людовика XIV, упомянуты пятьсот шестьдесят три зеркала.

Французская знать разорвалась не только на настенные зеркала, но и на зеркала, служившие украшениями и попадавшие в описи в один разряд вместе с ожерельями и кольцами; часто такие драгоценные безделушки преподносились в качестве свадебных подарков: так, например, зеркальце, которое подарил Изабель де Сен-Шамон ее отец, было оправлено в золото и «украшено розами из рубинов, и таковых роз в оправе хрустального зеркала было ровно восемь». Одно из таких зеркал упоминается среди прочих предметов роскоши в поэме, в которой описывается наряд богатой невесты: «...и зеркальце венецианского стекла, и веер кружевной, манишка, как у герцогини де Гиз, браслеты, перстни, кольца, четки из гагата...»<sup>39</sup> Последним же пискom моды считалось зеркальце в футлярчике, прикреплявшемся при помощи цепочек к поясу: Корнель украшает таким зеркальцем свою героиню, прекрасную Анжелику из «Королевской площади» (1635). Паскаль упоминает о том, что однажды любовался «прелестной девицей, чей наряд изобиловал цепочками с подвешенным к ним зеркальцами», а Лафонтен видел их повсюду, как в карманах щеголей-мужчин, так и на поясах известных модниц<sup>40</sup>. Разумеется, не всегда такие зеркальца были сделаны из настоящего венецианского «хрустального» стекла, но все равно стоили они очень дорого из-за драгоценных оправ.

Страстное увлечение, охватившее дворянство, очень быстро захватывает и почтенные семейства государственных чиновников, занимающих видные посты в сфере уп-

равления страной, а также богатеющих парижских буржуа, и о скорости распространения страсти к зеркалам свидетельствуют опять-таки описи имущества, составленные после смерти. Так, например, мы располагаем описью имущества госпожи Маргариты Мерсье, супруги дворецкого Людовика XIV, господина д'Эспесса, получавшего очень солидный доход от занимаемой при дворе должности. В описи содержится упоминание о том, что в 1654 г., т.е. на момент бракосочетания, супруги имели 1750 ливров ренты в триместр, они не имели еще собственного особняка и были вынуждены снимать жилище. Хозяйка дома из экономии постоянно пересматривала свое приданое, чинила и подновляла его. В 1655 г., когда она родила дочь, ее муж преподнес ей в подарок первое зеркало, «украшенное шнурами, цепочками и крючочками, стоимостью в 165 ливров»<sup>41</sup>.

В описи имущества зеркала указывают на то, что владелец этого имущества был представителем профессии, требующей «представительного внешнего вида», что он находился в контакте со двором. Речь обычно идет о членах семейств магистратов, т.е. представителей судебной и административной власти, королевских советников, членов королевской канцелярии и т.д. Представители сословия торговой буржуазии тоже последовали сему примеру, но несколько позднее, и в основном удовлетворялись зеркалами малых размеров (менее тридцати сантиметров в диаметре) со скромно ограненными краями и в столь же скромных рамах из древесины грушевого дерева. Ж.-П. Камю, занимавший должность епископа в Беллэ и прославившийся сочинением новелл морализаторского характера, отмечал, что богатые люди уже в его время наблюдали за различными явлениями на небе, вроде солнечных затмений, при помощи зеркал, бедные же могли лишь смотреть в колодец, водоем или лужу («Зер-

кальная башня», 1631). Шарль Сорель в своем знаменитом произведении, озаглавленном «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона», выводит на сцену некоего преподавателя из коллежа, никогда и нигде не видевшего своего отражения, кроме как на поверхности воды в ведре; так вот, сей господин, влюбившись в одну из своих учениц, потратил все свои сбережения на покупку зеркала, чтобы иметь возможность судить о том, какое впечатление он производит на предмет своей страсти.

До 1630 г. зеркала все же были редкими вещами. Среди 248 описей имущества, составленных после смерти парижан между 1581 и 1622 г., только в 30 упоминаются зеркала, из них только в 9 речь идет о зеркалах из венецианского стекла, все же остальные сделаны из бронзы, меди, стали, из окрашенного в голубоватый цвет стекла. Если исследовать умерших парижан по социальному составу, то можно сделать вывод, что обладателями двух зеркал были дворяне (из 18 описей), 15 принадлежали представителям административной и судебной власти, а также королевским советникам (на 40 описей), два — лекарям (на 16 описей), 10 — парижским буржуа, т.е. торговцам (на 50 описей), одно — многочисленному сословию подмастерьев (на тридцать описей)<sup>42</sup>. Члены верхней палаты Парижского парламента в четыре раза чаще оказывались владельцами зеркал, чем члены нижней палаты. Только пять человек из двухсот сорока восьми обладали не одним, а двумя зеркалами. Но встречались и особые случаи... Так, некий советник суда при Парижском парламенте был счастливым обладателем трех зеркал, у королевского шталмейстера в доме было «шесть больших зеркал из венецианского стекла, оправленных в рамы из эбенового дерева, оцениваемых в 7 ливров каждое». Следует сказать, что дома тех парижан, у которых зеркала в описях не упоминаются, не были так уж бедны и не были

лишены «маленьких радостей украшения жилища»: примерно в 60% случаев в описях упомянуты картины, а в 16% случаев — богатые гобелены. Таким образом наличие или присутствие зеркала не связано напрямую с уровнем дохода хозяина дома, а скорее зависит от «образа жизни» и от степени влияния знатных вельмож, сильных мира сего.

В последующие двадцать лет картина меняется, и зеркало упоминается в описях имущества в два раза чаще: так, среди исследованных 160 описей в 55 имеются записи о зеркалах; таким образом следует вывод, что в период между 1638 и 1648 г. уже каждое третье семейство парижан имело в доме зеркало. Страсть к зеркалам охватывает все слои общества, все классы, так что рядом с буржуа, рядом с известными портными, позументщиками и королевскими советниками среди обладателей зеркал встречаются и сборщики налогов, и уксусовары, и извозчики. В 22 случаях речь идет о семействах, располагавших имуществом, оцененным в сумму, превосходящую 600 ливров, в 20 — в сумму, превосходящую 1000 ливров, но в 10 случаях речь идет об оценке имущества на сумму менее 500 ливров, т.е. о людях зажиточных, но небогатых. Наряду с зеркалами, украшавшими стены, упоминались и «маленькие туалетные зеркальца» и «зеркала с разбитыми стеклами».

Начиная с 1650 г. зеркало становится столь распространенным предметом обихода, что о его наличии свидетельствуют две из трех описей имущества парижан<sup>43</sup>. Одна семья обладает несколькими зеркалами; так, например, некий актер королевской труппы был владельцем целых шести зеркал, но, быть может, они для него были уже не модными вещицами и не украшениями, а своего рода профессиональными инструментами, ибо он перед ними отработывал свою мимику. Отсутствие зеркала в доме становилось весьма значительным явлением. Любо-

пытно, но факты свидетельствуют о том, что в семействах людей именитых, знатных, именуемых нотаблями, в семействах богатых парижских буржуа, прокуроров, генеральных контролеров, королевских шталмейстеров зеркал не было, хотя семейства эти получали значительные доходы и являлись владельцами серебряной посуды, золотых украшений и роскошных гобеленов. Здесь играли свою роль многие и многие факторы, смысл которых нам сейчас очень трудно понять... Чаще всего в доме парижанина зеркало в тот период занимало место, на котором ранее висела картина, размером оно не превосходило пятидесяти сантиметров в диаметре и оправлено было в раму из древесины грушевого дерева; как пишет один наблюдательный парижанин в конце XVII в., «сие драгоценное чудо сегодня в равной степени может оказаться в руках как знатных и богатых, так и бедных простолюдинов»<sup>44</sup>.

#### НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ ФРАНЦУЗСКОЙ МАНУФАКТУРЫ

С ростом уровня жизни и потребностей во Франции все активнее шел процесс «кровопускания», правда, лилась рекой не кровь, а утекала за границу национальная валюта: экю и ливры. Венецианское зеркало, оправленное в красивую серебряную раму, стоило дороже, чем полотно великого Рафаэля: за зеркало было заплачено 8000 ливров, за картину кисти Рафаэля — 3000 ливров<sup>45</sup>. К тому же Венеция множила свои усилия и прибегала к различным уловкам, чтобы завоевать рынки за пределами самой Италии, ибо депрессия, охватившая тогда Италию, лишила Венецию многих местных рынков сбыта, а соответственно и доходов, так что все усилия итальянских мастеров теперь были направлены на то, чтобы завоевать

Францию, своего лучшего клиента. Вот почему для французского королевства как для государства было столь важно по возможности ограничить импорт зеркал, создав свою собственную мануфактуру.

Начиная с 1530 г. Франциск I подписал несколько указов, направленных на защиту стекольщиков-дворян, каковых было в те времена довольно много в королевстве, например в Нормандии, производивших на своих небольших стеклодувных заводиках стекла как вогнутые и выпуклые, так и плоские. На некоторых из этих предприятий, которые скорее можно назвать мастерскими, чем фабриками, использовали иностранных работников, мастеров и подмастерьев, так как в те времена люди довольно легко пересекали границы государств, услышав посулы щедрой оплаты их трудов. Вот таким образом герцог де Невер, бывший представителем боковой ветви рода герцогов Гонзага из Мантуи, сумел завлечь в свои владения целую бригаду опытных итальянских мастеров и рабочих, чтобы они обустроили на его землях стеклодувные мастерские и производили стекло на манер венецианского. Самой известной из таких итальянских семей, пересаженных на французскую почву, было семейство Саррод, но в начале своей карьеры они не производили зеркал. История такой миграции была подробно исследована Ж. Барелле в его работе «Стеклоное дело во Франции».

В 1551 г. король Генрих II, продолжавший проводить политику своего отца, даровал некоему уроженцу Болоньи Тезео Мутио большие привилегии сроком на двадцать лет за то, что тот во Франции начнет производить «стекло, зеркала и прочие стеклянные изделия на манер венецианских». Тезео согласился, но с условием, что его искусство будет защищено указом короля от «посягательств всяких имитаторов, которые могут попытаться создать подделки и таким образом лишить его части до-

хода и вознаграждения». Семь лет спустя его брат Лудовико Мутио присоединился к нему в Сен-Жермен-ан-Ле, где Тезео обосновался, что свидетельствует о том, что он уверовал в успех брата, но, однако же, он, как и Тезео, не смог привезти во Францию «все необходимые орудия и прочие инструменты», ибо власти Венеции противились этому изо всех сил. В декабре 1561 г. оба брата Мутио получили в качестве французских стекольщиков грамоты о возведении их в дворянство, и они подписали новый договор об аренде дома местного настоятеля церкви в Сен-Жермен-ан-Ле, находившегося в собственности некоего Жана Нико, что свидетельствует об их дальнейших намерениях укорениться во Франции и об их вере в успех своего предприятия. Надежды братьев, казалось, оправдывались, так как первые плоды их усилий были оценены очень высоко, и про них говорили, что они «отличаются такой же красотой и превосходным качеством», как изделия из венецианского стекла, приобретенные в Мурано. Однако же здесь следы братьев Мутио на страницах истории теряются... Почему они не добились громкого успеха, несмотря на то, что им оказывала протекцию Екатерина Медичи? Без сомнения, гражданские войны, бушевавшие во Франции и разорявшие ее, не способствовали развитию производства предметов роскоши. Мастерская братьев Мутио просуществовала какое-то время, влача жалкое существование и постепенно приходя в упадок; в последней трети XVII столетия мы уже нигде не находим упоминаний о предприятии братьев Мутио и не знаем, сколь долго оно просуществовало.

Генрих IV в свой черед всячески поощрял стекольных дел мастеров, даруя им дворянские титулы, вне зависимости от того, были ли они уроженцами Франции или прибыли из-за границы. Он выдал патенты на соответствующую деятельность двум представителям семейства

Саррод, братьям Джакомо и Винченцо, прибывшим из итальянского городка Альтаре, а также их племяннику Горацио Понте, с тем чтобы они обосновали в Мелёне стеклодувную мастерскую, а вернее, настоящую фабрику по производству «хрустального стекла на манер венецианского». Представители семейства Саррод, уроженцы герцогства Мантуанского, начали с того, что разожгли свои печи около Невера, но потом поняли, что географическое положение Мелёна, стоявшего на полноводной реке, да к тому же недалеко от Парижа, было намного выгодней. Чтобы поспособствовать братьям, Генрих IV запретил кому бы то ни было основывать стекольное производство в округе на 40 лье. Подобные привилегии породили жестокую зависть и ревность, но и на сей раз конкретные результаты не обнадеживали, а скорее разочаровывали... К тому же братья наотрез отказывались приобщать к производству хрустального стекла работников-французов, утверждая, что им это запрещено и что если они нарушат запрет, то все работники-итальянцы их покинут. Они завещали свои печи, т.е. свое дело одному из своих племянников, некоему господину Каstellано, замечательному мастеру, который изменил свое имя и фамилию на французский лад и добился права на монополию на производство стекла на берегах Луары сроком на тридцать лет. Каstellан нанял одного из членов своей семьи, Бернара Перро, и оба они заставили заговорить о себе несколько позже из-за нововведений в способ производства стекла, так как, вероятно, именно они являются изобретателями техники литья стекла. Но, однако же, хотя об их заслугах было известно, они никогда не были оценены и оплачены по достоинству<sup>46</sup>.

На французской почве итальянские мастера основали и несколько других предприятий: семейство Ферро трудилось в Дофине, Сальвиати – в Шаранте, Борнио-



ле — в Провансе, но никто из них никак не мог достичь желанного результата. Но все ревностно хранили свои секреты, отказывались говорить на тему техники производства венецианского стекла, а французские ремесленники в это время продолжали делать зеркала из обычного стекла, слегка окрашенного, неправильной формы, весьма несовершенного. Казалось, цель все же была достигнута, когда один мастер из Удине, некий Бастиан Надаль, прибыл в 1632 г. в Париж и предложил наладить производство зеркал «на манер венецианских». Он участвовал в уличной потасовке и был вынужден покинуть родину, дабы избежать «осложнений» с полицией. Однако пребывание его во Франции длилось недолго, так как посол Венецианской республики, извещенный обо всем, предпринял все возможные меры для того, чтобы помешать Надалю обосноваться за границей; он употребил и угрозы, и щедрые посулы, и вскоре Надаль, имея на руках особую охранную грамоту, вернулся к родному очагу. В эпоху царствования Людовика XIII предпринимались и другие попытки основать во Франции производство зеркал, но все они заканчивались неудачей либо из-за некомпетентности мастеров, либо из-за нехватки денег и отсутствия поддержки со стороны властей...

Власти же Венеции при посредничестве посланника Сагрето, человека ловкого и чрезвычайно осведомленного, постоянно находились в курсе всех предпринимаемых по ту сторону Альп усилий по овладению техникой производства зеркал. Так, например, Сагрето сообщил, что некий господин Бон (или Дабон) построил две печи, что позволяло ему выпускать стеклянные украшения, сосуды и маленькие зеркальца. Некий господин д'Эннезель (или Геннезель), дворянин из Лотарингии, обосновавшийся в предместье Сен-Мишель, пользовавшийся хорошей репутацией, мог бы, вполне вероятно, достичь больших успе-

хов, и слава его была столь велика, что еще бы чуть-чуть и Кольбер предоставил бы ему субсидию в размере пятидесяти тысяч экю<sup>47</sup>. Но выхлопотать обещанный кредит оказалось слишком сложно, и д'Эннзель был вынужден отказаться от дальнейших попыток наладить производство. Множество стекольных мастерских и фабричек в Нормандии, Лотарингии, Пикардии, Лионе и Лимузене, т.е. там, где имелись лес, песок и вода, производили стекло, но все попытки делать зеркала терпели крах. И все же в окрестностях Шербура появилась крупная стеклодувная мастерская (в городе Турлавиль), которую возглавлял некто Лука де Неу, и делали там превосходное оконное стекло для домов в Валь де Грасе, а также там удалось сделать несколько неплохих зеркал... И все же никакие разрозненные усилия французских мастеров не приводили к решительному успеху, несмотря на желание короля, так что галантерейщики, у которых товар покупали частные лица, продолжали завозить зеркала из Венеции в количествах все более и более возрастающих.

Во второй трети XVII в. Кольбер принял решение сконцентрировать знания, мастерство и усилия многих мастеров в одном месте. Вместо того чтобы оказывать поддержку маленьким стекольным мастерским, заведениям нестабильным, ненадежным и неконкурентоспособным, он решил отменить разом все привилегии, дарованные стекольным делам мастерам прежде, и основать крупное государственное предприятие. В 1662 г. уже была создана королевская мануфактура по производству мебели и гобеленов, и он решил по этому образцу и подобию создать королевскую мануфактуру по производству зеркального стекла и зеркал, на которой рядом с французами будут работать и итальянцы. Французскому посланнику в Венеции тайно было поручено нанять за щедрое вознаграждение венецианских стекольных дел мастеров и ре-

месленников при посредничестве особых эмиссаров, посланных в «Светлейшую Республику». Также Кольбер выбрал среди своих личных друзей очень сведущего финансиста, господина Никола Дюнуайе, сына королевского дворецкого, сборщика особого налога «тальи» в Орлеане, для того, чтобы он разработал устав нового предприятия и вел его счета. В октябре 1665 г. Людовик XIV, убежденный в правильности действий своих министров, даровал Дюнуайе особые привилегии. Жалованная грамота начиналась следующими словами: «Великое спокойствие, снизошедшее на земли нашего королевства благодаря воцарившемуся у нас миру, побуждает нас направить наши усилия на поиски всего того, что может быть произведено на землях королевства и что может не только обеспечить в нем изобилие, но и может служить к его украшению, а посему мы пригласили к нам чужеземцев, осыпав их нашими милостями и благодеяниями...»,<sup>48</sup>

Дюнуайе обосновался около Сент-Антуанского аббатства, на улице Рейи, и к финансовому обеспечению нового начинания вскоре присоединились многие компетентные лица из кругов, близких к Кольберу, королевские советники, генеральные сборщики налогов и прочая, прочая... Кстати, сам Дюнуайе поспешил отступить в тень и уступил свое место брату, Клоду Дюнуайе. На воротах нового промышленного предприятия появились изображения королевского герба, а привратники облачились в цвета королевского дома. Все лелеяли надежды на быстрый успех... Однако действительно значительных успехов пришлось ждать около четверти века<sup>49</sup>.

## Глава II КОРОЛЕВСКАЯ МАНУФАКТУРА ПО ПРОИЗВОДСТВУ СТЕКОЛ И ЗЕРКАЛ

### 1. ПРОМЫШЛЕННЫЙ ШПИОНАЖ В XVII в.

#### ПРОЕКТ КОЛЬБЕРА

Два трупа за три недели. Да, в мастерских на улице Рейи произошло что-то странное... Первым в январе 1667 года умер итальянец, мастер по шлифовке и полировке стекла, в течение нескольких дней страдавший от жесточайшего приступа лихорадки. Вторым в страшных мучениях от нестерпимых резей в животе скончался опытный мастер-стеклодув, тоже родом из Венеции, особенно славившийся своими познаниями в области состава стеклянной массы. Таким образом недавно созданная по замыслу Кольбера Королевская мануфактура по производству зеркал разом потеряла двух лучших мастеров, и в результате этих потерь деятельность фабрики была практически парализована. Произвели вскрытие трупов и по результатам этих исследований Дюнуайе, несший всю ответственность за мануфактуру, заподозрил, что два этих «несчастных случая» — дело рук «Светлейшей Республики». В конце XIX в. известный архивист Эльфеж Фреми, изучивший дипломатические документы Венеции, примерно около шестидесяти депеш и писем из государственного архива Италии (к их числу относятся донесения венецианских посланников из Франции и послания к

венетцианским посланникам во Францию из Венеции), написал увлекательное исследование, в котором описал все этапы развития этого «романа по делу о промышленном шпионаже», в ходе коего столкнулись интересы новорожденной Королевской мануфактуры и стекольных дел мастеров из Мурано, что привело к весьма драматическим событиям. Невозможно не поддаться соблазну изложить хотя бы в общих чертах фантастические, невероятные перипетии этого авантюрного «романа» вполне в духе господина де Рокамболя, героя приключенческих романов Понсона дю Террайля<sup>1</sup>.

Итак, в чем можно быть твердо уверенным, так это в том, что Франция через посредничество посланника искала способ завлечь к себе мастеров из Мурано, с тем чтобы с их помощью организовать собственное производство зеркал и создать конкуренцию венецианцам, а власти Венеции прилагали все усилия для того, чтобы этому воспрепятствовать. По истечении 20 месяцев со дня основания на «юной» мануфактуре еще не добились сколь-нибудь значимых результатов, среди работников зрело недовольство, начались забастовки; некоторые работники умерли, другие решили вернуться на родину. Несомненно, Фреми недооценил значимость усилий Дюнуайе «в ущерб» другим, менее известным попыткам, осуществлявшимся на французской почве, наладить производство зеркал, и этот эпизод стоит у него особняком. Но, во всяком случае, Фреми подчеркивает тот факт, что никакого особого толку от помощи венецианцев не было и что начальный этап существования Королевской мануфактуры был омрачен серьезными трудностями.

В период между 1665–1670 гг. импорт зеркал во Францию возрос, так как увеличились и потребности. В 1665 г. через особую закупочную контору, объединявшую

9 крупнейших торговцев, во Францию были доставлены 216 ящиков с венецианскими зеркалами, а в первые месяцы 1666 г. еще 62 ящика. Эта сумасшедшая страсть к зеркалам повлекла за собой ужасающую, катастрофическую утечку капиталов, тем более катастрофическую, что государство тогда и так испытывало денежный дефицит. Поданные французского короля закупали в Венеции зеркал в год на сумму не менее 100 000 экю (а кружев закупали на сумму в три раза большую!). Кстати, сам король был в числе самых ненасытных клиентов венецианских мастеров: в 1665 г. Его Величество приобрел в Венеции зеркал на многие и многие тысячи ливров.

Как могла Венеция допустить, чтобы ее лишили монополии, обеспечивавшей ее богатство и процветание? Власти Венеции уже давным-давно создали нечто вроде жестких защитных рамок вокруг своих мастеров и работников, закрепив за ними значительные привилегии, такие, как права гражданства, освобождение от уплаты налогов, возможность вступать в брак с девушками из дворянских семей, кроме того, эти защитные рамки укреплялись и кое-какими угрозами, высказываемыми, так сказать, для острастки. В Мурано стекольных дел мастера, как бы изолированные от остального общества, были изолированы и от любопытствующих взоров иностранцев; мастерам и работникам официально было запрещено покидать пределы родины и вступать с иностранцами в какие-либо контакты. Если же кого-либо из мастеров уличали в намерении бежать за границу или «хватали с поличным» в момент бегства, то они представляли перед особого рода наводящим ужас трибуналом, члены коего рассматривали их как предателей, покушавшихся на безопасность государства, а потому их подвергали жестоким преследованиям: все имущество подлежало конфискации, все члены

семьи становились как бы заложниками и тоже подвергались гонениям. Столь суровые правила существовали на протяжении нескольких столетий и были зафиксированы в письменных документах. В одном из них говорилось буквально следующее: «Если какой-нибудь мастер, или подмастерье, или простой рабочий отправится в чужие края и там начнет демонстрировать свое искусство, если он в ответ на приказание вернуться в родные края откажется повиноваться, в тюрьму будут брошены все самые близкие его родственники, а в том случае, если он будет упорствовать и далее, несмотря на то, что его родные будут томиться в узилище, если он и далее будет оставаться на чужбине, то тогда на одного из посланцев Светлейшей Республики будет возложена обязанность убить упряма. После смерти его родственники будут отпущены на свободу»<sup>2</sup>.

Вот таким образом «потенциальных перебежчиков» предупреждали о возможных последствиях. Разумеется, не всегда указы выполнялись в точности и не всегда угрозы осуществлялись на практике в точности, так как в XVII в. многие венецианцы все же уезжали в Антверпен, в провинцию Эно, в Льеж; но все же о некоторых прецедентах было известно: в 1547 г. были найдены зверски убитыми двое венецианцев-стекольщиков, отправившиеся в Германию по приглашению Леопольда I. В 1589 г. некий Антонио Обиццо был заочно приговорен к четырем годам пребывания на галерах за то, что отправился в Антверпен работать к одному стекольных дел мастеру, тому же, кто сумеет изловить изменника, была обещана награда в 100 ливров. Кольберу эти факты были известны, вот почему все попытки французского посланника, направленные на приглашение во Францию венецианских мастеров и рабочих, осуществлялись в тайне и с

большой осторожностью. Продолжались они в течение двух лет, потребовали очень много денег и хитрых уловок, о чем мы теперь можем судить по секретной переписке, которую вел Кольбер с посланниками и посланники вели со своими «эмиссарами», коим было поручено нанимать итальянских мастеров и работников, соблазняя их обещаниями поразительно щедрого вознаграждения<sup>3</sup>.

Первые такие попытки относятся к 1664 г. Французский посланник в Венеции, господин Пьер де Бонди, епископ Безьесский, выходец из старой знатной флорентийской семьи, получил послание, в коем ему сообщалось, что поручено найти в Мурано стекольных дел мастеров и работников, которые согласятся обосноваться во Франции, помогут создать Королевскую мануфактуру и запустить на ней производство. Ответ посланника, датированный 8 ноября, не слишком обнадеживал: посланник описывал все трудности сего «предприятия» из-за наличия драконовских правил, защищавших венецианских стекольщиков и зеркальщиков от всяческих соблазнов; он сообщил министру о том, что всякий, кто «предложит им отправиться во Францию, рискует быть утопленным в море». Однако ради блага королевства де Бонди все же согласился пойти на риск. «Операция» должна была осуществляться в два этапа: сначала надо было найти искусных мастеров и работников, которые бы соблазнились щедрыми посулами Франции, а затем надо было обеспечить им безопасность во время путешествия до Парижа, так, чтобы об их бегстве не стало известно в так называемом «Совете десяти». «Предприятие», о котором повествует в своем исследовании Фреми<sup>4</sup>, проходило трудно, сопровождалось многочисленными инцидентами и длилось несколько месяцев.

Прежде всего Бонди прибег к помощи некоего торговца подержанными вещами, человека лукавого, хитро-



го, ловкого, умеющего хранить тайну и потому способного проникнуть в Мурано и провести там вербовку рабочей силы. Три месяца спустя этот торговец, ставший доверенным лицом французского посланника, известил господина Бонди о том, что он нашел трех мастеров и рабочих, соблазненных щедрыми посулами короля Франции. Он сообщил о том, что речь якобы шла о людях, от которых «Светлейшая Республика» вроде бы пожелала избавиться, потому что они чем-то провинились перед ней, но с которых тем не менее она «не спускала глаз». Кольбер был обо всем извещен в апреле 1665 г., и «операция» началась: в мае месяце некий господин Жуан, коему была вручена сумма в 2000 ливров для оплаты его расходов и расходов итальянских мастеров, получил известие о том, что ему поручено обеспечить безопасность завербованных итальянцев во время их путешествия из Венеции в Париж. В начале лета трое работников из Мурано: член семейства Ла Мотта, Пьетро Риго и некий Дандоло, мастер по изготовлению «хрустального стекла», — безо всяких приключений добрались до Парижа. В соответствии с условиями найма они тотчас приступили к сооружению печей во временном помещении. Однако факт бегства этих троих не остался незамеченным в Венеции. Старейшины цеха стекольщиков и зеркальщиков тотчас же поставили обо всем в известность власти «Светлейшей Республики», в доме посредника-торговца произвели обыск, обнаружили деньги, предназначенные для подкупа, расписки и письма перебежчиков, но было уже слишком поздно, чтобы можно было перехватить их по дороге. Посланник Венеции в Париже был тут же обо всем извещен депешей, в которой его немедленно просили связаться любыми способами с венецианскими мастерами, как только они придут в Париж, и убедить их вернуться на родину, пообещав

шав снабдить охранной грамотой, оплатить все расходы и избавить от наказания за измену. Но дознание, произведенное посланником Сагрето, не дало никаких результатов: следы перебежчиков были потеряны.

Воодушевленный первыми успехами, Кольбер вступает в переписку с итальянским мастером-стекольщиком, обосновавшимся в Невере, Кастелланом, с тем чтобы тот поспособствовал в найме работников; для оплаты дорожных расходов Кольбер предложил Кастеллану 4600 ливров, Кастеллан, однако, не поехал в Италию сам, а направил туда своего зятя, Марко Борниоле, который и прибыл в Венецию весной 1665 г. Хотя все действия предпринимались под покровом большой тайны, путешествия французов не замедлили привлечь к себе внимание венецианской полиции. Однажды один из подручных Борниоле, находясь в гондоле и пересекая один из каналов, успел «поймать» обрывок разговора двух венецианцев, обсуждавших между собой известие о том, что «в Венецию прибыл некий человек, чтобы нанять зеркальщиков, что он выглядит так-то, одет так-то и т.д. и что надо бы известить обо всем местные власти, а быть может, они уже и извещены». Историю эту поведали Марко Борниоле, и он решил ускорить возвращение во Францию и известить главного в небольшой группе потенциальных эмигрантов Антонио делла Риветта о том, что они должны ускорить подготовку к отъезду. К счастью для перебежчиков, в одном из кабачков Мурано как раз случилась драка с поножовщиной, в результате которой было много раненых, и полиция в тот момент утратила контроль над толпой и не смогла уследить за всем происходящим. Правда, столь ответственное дело чуть не провалилось из-за нехватки денег, так как у Борниоле на тот момент оставалось всего-навсего двадцать пистолей. Но каким-то образом все

уладилось, и в четыре часа утра нанятые французами работники распрощались со своими семьями и сели в лодку. К восходу солнца они уже были в Ферраре, где их ждали кареты, в которых они добрались до Турина. Из Турина они направились в Лион, где их и перехватили эмиссары Венеции; многим работникам предлагали по 2000 пистолей только за то, чтобы они вернулись в Венецию. Сомнения, колебания, споры, раздоры... и некоторые поддались искушению... На речном судне, которое должно было доставить всю группу в Невер, едва не началась потасовка. Наконец, четверо итальянцев все же решили вернуться в Лион, но там их задержали верные слуги архиепископа-наместника, препроводили в местную тюрьму, продержали несколько часов и... отпустили, после чего те вернулись в Венецию.

Основная группа все же добралась до Парижа, и там итальянцев сейчас же приставили к печам. Они утверждали, что сейчас же готовы за очень короткое время подготовить все для того, чтобы начать выпускать зеркала размером от 6 до 7 футов! Несколько недель спустя из Венеции прибыла новая партия мастеров и работников, нанятых благодаря посредничеству нового, очень ловкого «агента», некоего Пьера Фламана, добившегося того, чтобы ему за его посредничество заплатили щедрые «комиссионные» в размере 400 ливров. Таким образом осенью 1665 г. Кольбер счел, что уже достаточно сил для того, чтобы открыть Мануфактуру; он надеялся в достаточно сжатые сроки получить превосходные зеркала благодаря тому, что два десятка итальянцев будут работать в окружении французов и передадут им свой опыт и мастерство. И действительно, первое безупречное зеркало было сделано на Мануфактуре 22 февраля 1666 г., и Дюнуайе, едва не лопааясь от гордости, послал его Кольберу.

ЗАТРУДНЕНИЯ, ВОЗНИКШИЕ  
НА КОРОЛЕВСКОЙ МАНУФАКТУРЕ

В действительности дело вовсе не шло на лад, настоящих успехов не было. Венеция не отказалась от своих намерений и втайне оказывала давление на эмигрантов, прибегая то к щедрым посулам, то к страшным угрозам, действуя через секретных агентов и через подложные письма, короче говоря, любые средства были хороши и шли в ход. На протяжении года Кольбер и венецианский посланник обменивались «уколами и ударами», становившимися все ощутимее. Кольбер мог удержать итальянцев тайными обещаниями дополнительных выплат, причем очень высоких. Так, 21 октября 1665 г. главному мастеру Антонио делла Риветта установили жалованье в размере 1200 ливров в год, а его трем основным помощникам: Морале, Барбини и Кривано — по 800 ливров. Кроме того, Мануфактура получила из казны 3000 ливров, предназначенных для обеспечения питания и содержания работников. Антонио делла Риветта, на талант которого и возлагались все надежды, получал по 40 дублонов в месяц и за такую плату согласился верой и правдой хорошо служить Франции.

Сагредо, которому его соотечественники были представлены по прибытии в Париж, попробовал было воздействовать на них методом устрашения и обрисовал им, какому риску они себя подвергают: он говорил о том, что их имущество может быть конфисковано, а члены семей будут подвергнуты преследованиям. Однако угрозы не произвели особого впечатления на мастеров из Мурано, оказавшихся не из числа пугливых, ибо их очень прельщали выгодные условия, предложенные Францией, а угрозы могли остаться пустыми угрозами, к тому же Венеция ведь была так далеко... В это время Сагредо был отозван в Ве-

нецию, и на его посту посланника сменил господин Джустиниани.

Джустиниани получил от властей Венеции такие же указания: всеми силами воспрепятствовать дальнейшим успехам Королевской мануфактуры во Франции. Итак, он прежде всего нанял массу секретных агентов, чтобы постоянно быть в курсе положения дел. Кольбер же со своей стороны пытался сделать «процесс необратимым». Так, он организовал торжественный визит короля и придворных в Сент-Антуанское предместье, чтобы придать предприятию еще больший блеск. Итак, 26 апреля 1666 г. король в сопровождении Месье (титул младшего брата короля. — *Прим. пер.*) и многочисленных придворных прибыл на улицу Рейи и осмотрел стекольно-зеркальное производство. Он прошел по всем помещениям, осмотрел печи и инструменты, задавал вопросы. Прямо у него на глазах выдули зеркало, нанесли слой металла на стекло и отполировали. Своим визитом Людовик XV остался доволен и оставил 150 дублонов в качестве награды для работников.

Однако давление со стороны Джустиниани продолжалось, и скрытые угрозы оказывали свое воздействие. Многие рабочие, обеспокоенные и смущенные постоянством угроз, поддались панике и обратились к венецианскому посланнику с просьбой выдать им охранные грамоты для возвращения в Венецию. К счастью для мануфактуры, так поступили лишь простые рабочие и подмастерья, но сам факт их «дезертирства» свидетельствовал о том, что венецианцы все же очень уязвимы и ненадежны. Чтобы заставить оставшихся мастеров укорениться на «французской почве», Кольбер задумал призвать в Париж оставшихся в Мурано жен венецианцев, для того чтобы те могли вести нормальную семейную жизнь. Посредником в этом щекотливом и многотрудном деле было

поручено стать одному из племянников Антонио делла Риветта. Он получил от Антонио письмо и передал его жене мастера. Но венецианская полиция засекала эту переписку и пошла на хитрость: были изготовлены подложные письма, якобы содержавшие ответы от жен «перебежчиков», и суть этих ответов состояла в том, что жены отказывались отправиться в путь без особого распоряжения своих мужей, далее следовали намеки на то, что мужьям следовало бы лично приехать в Мурано, чтобы держать с женами совет и уж совместно решить, как следовало бы поступить. Были наняты специальные гонцы, сумевшие доставить в Париж эти подложные письма вдвое быстрее, чем обычные курьеры доставляли почту. Джустиниани приказал своему лакею лично доставить фальшивку, якобы написанную синьорой делла Риветта, на улицу Рейи, и письмо было зачитано в его присутствии, так что он тотчас же доложил венецианскому посланнику, какова была реакция. А реакция оказалась весьма неблагоприятной для посланника, ибо муранцы были настроены довольно скептически и к тому же они были не столь глупы, чтобы позволить себя провести: они заметили, что «письмо было составлено лицом очень умным и образованным, в выражениях, не свойственных их супругам» и что именно поэтому они не могут верить в его подлинность. К сожалению, в фондах архивов Венеции не сохранились письма, адресованные Кольбером муранским мастерам и их супругам, однако этот пробел нам отчасти позволит восполнить собрание избранной переписки Кольбера, хранящееся у нас.

Надо заметить, что история с подложными письмами на этом не заканчивается. Жизнь во французской столице, даже вдали от супругов и детей, имела в глазах венецианцев массу притягательных и приятных моментов, ибо прехорошенькие парижанки, коих привлекало в

Сент-Антуанское предместье естественное женское любопытство, оказывали молодым итальянцам большое внимание и обходились с ними исключительно приветливо, «проявляя чрезвычайную бойкость и веселость нрава». Итальянские работники, обустроившиеся в хороших апартаментах, сытно накормленные, буквально осыпанные деньгами, приобрели в Париже привычку принимать у себя дам, коих никак нельзя было назвать недотрогами; к тому же венецианцы осознавали, сколь большое значение придавали во Франции самому факту их присутствия на мануфактуре. Королевские щедроты и милости, сыпавшиеся как из рога изобилия, порождали лишь все новые и новые требования, мотовство и распутство. Короче говоря, итальянские мастера работниками были не очень удобными, буйными, пылкими, в них бушевали нешуточные страсти и они доставляли массу тревог и хлопот. Но на тот момент и речи не было, чтобы без них обходиться, по крайней мере, бытовало мнение, что без них обойтись просто невозможно. И Кольбер, чтобы кое-как заставить их образумиться и остепениться, принял решение вернуться к плану доставить во Францию их жен, доставить любой ценой. Итак, новые секретные агенты отправились в Мурано, но Джустиниани об этом провед. Венецианской полиции были сообщены их приметы, слежка за членами семейств «перебежчиков» усилилась, в домах их супруг даже были проведены обыски, дабы убедиться в том, что женщины не покинули семейных очагов. Жены находились там, где им и полагалось, т.е. в своих домах, молчаливые, грустные, смиренные, они покорно и тихо ждали возвращения своих супругов... Одна из них лежала в постели по причине тяжелой болезни, вторая обратилась к непрошеному гостю с прошением передать ее мужу нижайшую просьбу поскорее вернуться в их «гнездышко». Казалось, все было в идеальном поряд-

ке, но несколько дней спустя, когда посланцы венецианских властей явились с повторной проверкой, они с изумлением увидели, что «гнездышки» опустели. Больные женщины внезапно обрели утраченное было здоровье и уехали с эмиссарами французского короля! И задержать их и вернуть с полдороги уже не было никакой возможности, потому что время было упущено! Полицию Венецианской республики обманули, обвели вокруг пальца, и власти Венеции, конечно же, рассматривали вопрос о принятии наиболее радикальных мер против «проклятых зеркальщиков-изменников», а пока в ожидании удобного случая использовали в своих целях инциденты, вести о которых доходили с улицы Рейи. Мало того, они распространили слухи, что зеркала, выпускавшиеся в мастерской в предместье Парижа, не выдерживали испытаний ни холодом, ни жарой; к тому же они всячески распяляли взаимную ревность итальянских мастеров и их жадность, что приводило к новым безумным требованиям.

Со своей стороны Кольбер был не слишком доволен состоянием дел. В ноябре 1666 г. Дюнуайе обратился к нему с докладом, в коем в достаточно мрачных тонах описал положение на Мануфактуре, признал, что она представляет собой бездонную пропасть, поглощающую уйму денег. Разумеется, он докладывал и о том, что нельзя ставить под сомнение саму возможность создания на Мануфактуре столь же прекрасных зеркал, как в Венеции, и о том, что эта возможность будет реальной до тех пор, «пока там пожелают работать венецианские мастера и рабочие». Но он сообщал и о том, что венецианцы крайне ревниво относятся к своим знаниям и чрезвычайно недоверчивы, а потому отказываются допускать к работе у печей французских мастеров и рабочих и не передают им свой опыт. Дюнуайе делал вывод о том, что огромные расходы, уже затраченные на создание и содержание за-



ведения, составляющие невероятную сумму в 180 000 ливров, могут оказаться зряшными, если предприятие потерпит крах, ибо вернуть можно будет не более трети, успех же всего предприятия зависит от капризов и прихотей этих господ<sup>5</sup>, докладывал Дюнуайе, под «господами» подразумевая венецианцев.

От капризов и прихотей... и не только от них. Так, Ла Мотта, мастер, прибывший во Францию одним из первых, был крайне обеспокоен успехами мастера делла Риветта, отличавшегося особым искусством, и итальянское сообщество, будучи и так сообществом весьма беспокойным, раскололось на два клана; разумеется, это не прошло незамеченным для венецианского посланника, и тайные агенты Венеции принялись усердно подливать масла в огонь. Соперничество быстро набирало силу и привело к открытым вооруженным столкновениям, весьма кровавым, так как у членов обеих шаек имелись аркебузы; в одной из стычек Ла Мотта был ранен в плечо, один из его приятелей — в руку. В дело вынуждены были вмешаться королевские гвардейцы... Итог оказался плачевным: многие работники были арестованы и какое-то время пребывали под стражей, а работа на Мануфактуре вообще остановилась. Мешали работе не только бурные ссоры венецианцев, но и несчастные случаи: так, в ноябре повредил ногу работник, игравший особую роль в процессе производства, потому что он умел «растягивать зеркала на больших лопатках», и никто его не мог заменить. Напрасно пытались уговорить другого работника хотя бы попытаться выполнить эту операцию, все отказывались наотрез, утверждая, что «задача эта столь трудна и требует такого мастерства, что обучаться этому искусству надо с двенадцатилетнего возраста». Потраченные впустую дни дорого обходятся казне, так как печи должны по-прежнему гореть, ибо «иначе они погибнут, что приведет к

еще большим расходам, к ущербу в размере более 20 000 ливров». Была сделана попытка привезти из Мурано другого специалиста, но успеха она не имела: французскому эмиссару удалось доставить только двух полировщиков, так как все остальные работники, с которыми уже имелась договоренность, в последний момент ехать отказались.

Быть может, чтобы получить лучшие результаты, следовало в еще большей мере заинтересовать итальянцев в финансовом плане? Именно такое мнение высказал Дюнуайе Кольберу. Вероятно, дело пойдет на лад, если король, посуливший печься о благополучии итальянцев, написали в постскриптуме к докладу Дюнуайе, пообещает подарить им во владение землю ценой в 20 000 экю, которая станет их собственностью и после их смерти перейдет к их вдовам и детям, если король пообещает обеспечить их наследникам приличную ренту, если за каждого обученного ученика-француза они будут получать вознаграждение в 2000 экю. Дюнуайе предполагал, что подобные преимущества смогут послужить хорошим стимулом для того, чтобы итальянцы превозмогли свою лень, недисциплинированность и недоброжелательство.

Наступил Новый год. Прошло 18 месяцев со дня открытия Мануфактуры, производство хирело, но во Франции были уверены, что время работает на Королевство. И вот тогда-то и начались несчастья... В начале января 1667 г. умер один из муранцев, без которого просто невозможно было изготовить смеси для производства «хрустального стекла», а 25 января умер и второй мастер, Доменико Морассе. В Мурано было усилено наблюдение за домами стекольщиков, и четверо из них заподозрены в желании эмигрировать во Францию, за что и заточены в так называемую «Свинцовую тюрьму» в Венеции. На Мануфактуре в Париже обстановка тоже была весьма напря-

женной. Муранцы опасались за свои жизни, и теперь предоставляемые французским королем преимущества уже мало чего стоили перед лицом угрозы смерти. Если кто-нибудь из муранцев поддался бы давлению со стороны венецианских властей, все члены сообщества итальянцев последовали бы его примеру. Джустиниани стал более настойчив: он грозил страшными карами и в то же время обещал амнистию. Делла Риветта Барбини, Кривано, подвергшиеся особой «обработке», принимают решение «покинуть поле боя и сдаться на милость победителей». В первых числах апреля 1667 г. они покидают Францию и добираются до Безансона, где посланник Венеции передает им охранные грамоты и немного денег. Власти Венеции оказались верны своему слову и не тревожили «блудных сыновей», когда они вернулись в Мурано и к своему ремеслу, но их коллеги по цеху устроили им в Мурано столь «приятную жизнь», что они даже были вынуждены обратиться за помощью в Совет Десяти.

Означало ли это, что Королевская мануфактура потерпела крах? Пожалуй, это утверждение было верно только наполовину. Своей недисциплинированностью, бесконечными требованиями увеличить жалованье, отказами от работы и от передачи опыта французам итальянцы в конце концов так утомили лиц, финансировавших сие предприятие, что Дюнуайе позволил им уехать без особых сожалений. На Мануфактуре тогда изучали другие способы решения проблемы... Вот почему, когда весной 1670 г., как раз три года спустя после возвращения на родину венецианские мастера, уязвленные дурным приемом, оказанным им соотечественниками, обратились с просьбой позволить им вернуться в Париж, через посредника, посланника Франции господина де Сент-Андре, Кольбер ответил очень сухо: «они доставили всем столько хлопот, когда работали на мануфактуре, и выказали такую

хитрость и коварство, что я не думаю, чтобы призывать их во второй раз было бы нам полезно и выгодно»<sup>6</sup>.

Как можно точно оценить, какую роль сыграли венецианские мастера и работники в создании производства по выпуску зеркал во Франции? Только в 1670 г. на мануфактуре были отмечены первые реальные успехи, достигнутые в результате тяжких трудов, проб и ошибок, когда все делалось наугад и на ощупь, и в конце концов оказались преодолены многие технические трудности. Следует заметить, что начиная с 1665 г. во Франции и в других местах делались попытки производить зеркала и некоторые увенчались успехом. Особо прославились в то время зеркальные мастерские в Турлавиле в Нормандии, которыми руководил некий Лука де Неу. Существенность, весомость вклада итальянцев в поиски французских мастеров подвергались сомнению, были предметом споров уже в то время, что однако же не помешало итальянскому послу жаловаться в послании к правительству его родины на тот ущерб, что нанесли благополучию Венеции действия некоторых изменников, поспособствовавших процветанию производства во Франции. Его сетования изливались в следующих выражениях: «Повторяю Вашим Превосходительствам, что у меня слезы застилают глаза, когда я вижу, как прижились и расцветают эти мануфактуры благодаря злой воле и безнаказанности наших соотечественников, те самые мануфактуры, коими наделили нас Провидение и Природа, даровав столь великие преимущества перед другими народами»<sup>7</sup>.

На самом деле не выдувание стекла, а совсем иные процессы за несколько лет приведут французских зеркальщиков к славе, которая затмит славу венецианцев. «С 1666 года во Франции начали производить столь же прекрасные зеркала, как и в Венеции, прежде снабжавшей ими всю Европу, и вскоре стали делать такие зеркала, с

которыми по размерам и красоте не могли сравниться никакие зеркала, сделанные где бы то ни было»<sup>8</sup>.

## 2. НА ПУТИ К СЕН-ГОБЕНУ

### ЗЕРКАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Когда изумленным взорам публики была для обозрения открыта Зеркальная галерея в Версале в 1682 г., совместное творение Лебрена и Мансара было встречено восхищенными криками. В декабре 1682 г. в «Меркюр галан» («Галантный Меркурий») по поводу сего чуда было написано следующее: «Иногда самые прекрасные вещи труднее всего поддаются описанию, ибо величие и блеск какого-то явления порой ослепляют». Каждый стремился присовокупить свою хвалебную тираду к общему хору восторженных восклицаний. Летописцы, дежурные панегиристы, состоящие на службе у короля, придворные борзописцы не находят слов, чтобы достойным образом воспеть «дворец радости и веселья», одновременно чарующий «взор, слух, вкус и даже обоняние». «О, это воистину ослепительное собрание несметных богатств и источников света, тысячекратно умноженных многочисленными зеркалами, так что взору открывается блестящее зрелище, более ослепительное, чем море огня. Прибавьте к этому блеску еще и блеск разряженных придворных дам и кавалеров, чьи драгоценные украшения горят огнем...»

Что еще может стать столь ярким символом ослепительного, блистательного царствования Короля-Солнце, как не эта чудесная, восхитительная галерея, в зеркала которой может смотреться королевский двор, с головы до пят увешанный драгоценностями, может смотреться и

видеть себя в полный рост, может любоваться собой и восхищаться своим блеском и величием!

Итак, в декабре 1682 г. галерея еще не была готова полностью, но уже были установлены все панели и зеркала, заказанные для королевских празднеств в 1678 г. Для тех подданных Его Величества, кто не имел счастья быть приглашенным на один из этих блестящих «парадов», «Меркюр галан» служил зеркалом и показывал все детали мебелировки и украшений галереи, придававших ей столь своеобразную красоту, что ее с трудом могли вообразить себе те, кто не были туда допущены. «Зеркала располагаются напротив настоящих окон и представляются как бы ложными окнами; они многократно, миллион раз множат все предметы, в том числе и друг друга, так что галерея кажется бесконечной...» Серебряные ланжероны, поддерживающие жирандоли, чередуются с серебряными вазонами, в которых высажены померанцевые деревца, большие и малые канделябры, бра, жирандоли, стоящие на круглых столиках на одной ножке, сияли тысячами и тысячами огоньков, и эти огоньки отражались в зеркалах, так что получалась россыпь огней<sup>9</sup>. Все, что искусство и человеческая изобретательность смогли создать прекрасного в области убранства и украшения жилища: картины, статуи, мраморные и бронзовые вазы, ковры, изготовленные на мануфактуре Савонри, драпировки из дамаста, т.е. из шелковой узорчатой ткани, и, конечно же, зеркала, — все было здесь собрано для того, чтобы служить королю и возвеличивать его.

Окончательно все работы по обустройству галереи были завершены в ноябре 1684 г., последние зеркала в проемах устанавливали накануне торжественного открытия галереи. Описывая эту чудесную анфиладу весной 1685 г., маркиза де Севинье не скрывала своего восхищения: «Ничто не может сравниться с этой галереей, ибо

красота эта воистину королевская, несравненная»<sup>10</sup>. Действительно, замысел по созданию этой галереи был сам по себе чрезвычайно смел, даже дерзновенен, хотя в те времена кое-где уже имелись зеркальные кабинеты. Галерея представляла собой длинную анфиладу, где зеркала, числом более трех сотен (306), заполняли все проемы между окнами, были они без рам и соединялись тонкими, ажурными вызолоченными «трубочками», так что создавалось впечатление, что с обеих сторон располагаются гигантские целые зеркала. Стен не было видно вовсе, они как бы исчезли под покровом блестящих зеркал и в ослепительном потоке света, так что у современников создавалось впечатление, что их взорам представилось совершенно новое явление: «архитектура пустого пространства».

Ж.-Б. Моникар, заточенный в Бастилию в 1710 г., написал поэму, в которой он перечислял все красоты Версаля и забавлялся тем, что «предоставлял слово» предметам мебелировки и помещениям дворца; так вот, Зеркальная галерея говорила у него о себе примерно следующее: «Мой свод как будто бы парит в пространстве, ибо высокие стены, покрытые зеркалами, и прозрачные панели одни и служат ему опорой». Как и большинство «ле topoиcцeв» того времени, т.е. мемуаристов и тех, кого можно отнести к числу первых журналистов, Моникар описывал, в какое изумление повергал всякого особый эффект раздвоения предметов и их многократного повторения, достигавшийся благодаря многочисленности зеркал и их расположению относительно друг друга, а также отмечал, что всякий, попадавший на галерею впервые, испытывал из-за этого некоторое замешательство и смущение<sup>11</sup>.

Можно смело утверждать, что создание зеркальной галереи и ее открытие для широкой публики было гени-

альным ходом настоящего мастера в сфере рекламы! Что лучше мог придумать тот, кто желал прославить Королевскую мануфактуру по производству зеркал? Галерея в Версале могла поразить воображение посетителей и тем самым дать столь необходимый импульс для развития нового производства. Если даже размеры зеркал и техника выдувания зеркал «на манер венецианских» и не были «революционными», то эффект аккумуляции повергал в изумление и восторг. В отчетах Управления королевскими зданиями за 1672 г. содержатся сведения, что Версаль уже «поглотил» зеркал на 38 000 ливров, а из отчетов за 1684 г. мы узнаем, что только создание Зеркальной галереи обошлось казне в 654 000 ливров, но в этой общей сумме не вычленена сумма, пошедшая на закупку зеркал<sup>12</sup>. Отметим, однако, что год за годом, начиная с 1666, заказы на зеркала в отчетах Управления королевскими зданиями становятся все крупнее и крупнее, нам представляется, что именно эти заказы были манной небесной для компании господина Дюнуайе, а король был первым и главным ее клиентом.

### КОНКУРЕНЦИЯ И КОНТРАБАНДА

В 1685 г., несмотря на королевские милости, на поддержку со стороны Кольбера, несмотря на хлопоты и усилия всех пятерых компаньонов-создателей, участь Королевской мануфактуры еще не была определена окончательно. Ее преследовали неудачи и затруднения, так что существовал совершенно определенный риск того, что она, как серьезное промышленное заведение, будет скомпрометирована и потерпит крах. Препятствия возникали самые разнообразные: прежде всего ощущалась нехватка капиталов, и вопрос о деньгах представлялся наиболее



принципиальным для судьбы мануфактуры именно потому, что она должна была соглашаться отпускать клиентам товар в кредит, причем на длительный срок, да еще приходилось давать отсрочку по погашению долгов. К тому же с самого начала деятельности мануфактуры на складах должны были храниться в значительном количестве зеркала всех размеров и форм, чтобы в любую минуту можно было удовлетворить самого взыскательного покупателя, угодив его вкусу, что означало, что затраченные средства возвращались иногда через два, а то и через три года. Наконец, мешала и конкуренция, которую составляли изделиям мануфактуры зеркала, производившиеся в многочисленных мастерских зеркальщиков.

Разумеется, дарованные мануфактуре королем привилегии были огромны: кроме монопольного права на двадцать лет, королевская зеркальная мастерская получила право на то, чтобы не закупать, а конфисковывать необходимые для производства материалы (соду и т.д.), при транспортировке эти материалы освобождались от любых пошлин, от любых налогов в пределах королевства. Кроме того, король освободил всех компаньонов и работников мануфактуры от всех обычных податей и налогов, коими облагались все подданные королевства, от всяческих повинностей, вроде необходимости стоять в караулах и нести охрану города; король так же повелевал им в случае возникновения какой-либо тяжбы обращаться с жалобой не в обычный суд, а в особый Королевский совет<sup>13</sup>.

Но история с наймом венецианцев дорого обошлась юной компании: в ноябре 1666 г. уже были затрачены 180 000 ливров, а результаты оказались весьма сомнительны. В одном из посланий, адресованных Кольберу, Дюнуайе сетовал, что собственного состояния явно недостаточно для поддержания и развития производства и просил о новых субсидиях, каковые в конце концов он и

получил. Между компаньонами порой возникали споры и ссоры столь серьезные, что однажды даже пришлось прибегнуть к такому способу, как реорганизация, в результате чего к ядру основной компании пришлось присоединить еще двух членов, располагавших значительными средствами и вложивших в предприятие сумму, равную половине первоначального капитала. Два новых члена компании, господин П. Поклен и господин П. Жуссе, оба – жители славного города Парижа, были крупнейшими торговцами зеркалами в королевстве, и именно через них и шла в основном вся торговля с Венецией. Они привнесли в компанию не только деньги, но и обширные связи и познания, к тому же в будущем им предстояло осуществить переговоры с зеркальных дел мастерами Парижа от имени компании для ее блага. Кстати, следует заметить, что в 1667 г., пребывая в ожидании того момента, когда мануфактура заработает на полную мощность и сможет удовлетворить спрос на зеркала, король разрешил ввозить по 40 ящиков венецианских зеркал в год.

Что же касается конкуренции со стороны мастерских, занимавшихся незаконным изготовлением зеркал, то, несмотря на монопольное право, закрепленное указом (ордонансом) короля за Королевской мануфактурой, она была порой весьма успешной и конкурентам даже удавалось уйти от наказания. Первой «операцией по поглощению» предприятия-соперника можно считать удачно осуществленное в 1670 г. слияние с Королевской мануфактурой успешно конкурировавшей с ней зеркальной мастерской в Турлавиле. Надо признать, что эта мастерская, располагавшаяся неподалеку от Шербура, представляла реальную опасность для Королевской мануфактуры, ибо работавший там мастер, некто Лука де Неу, которому оказывал протекцию маркиз де Сеньеле, выказал большие познания и отменное умение и потому сумел достичь за-

мечательных результатов: еще до наступления 1667 г. он сумел создать зеркало размером в двенадцать дюймов. Мастерская, располагавшаяся поблизости от морского побережья, в местности, богатой необходимым исходным материалом и лесом, была расположена чрезвычайно удачно и в плане возможности транспортировки товара: его можно было перевозить по морю и по Сене.

В соответствии с королевским указом интересы Турлавильской мастерской существенно ущемлялись. Неу оказался человеком дальновидным, как, впрочем, и Дюнуайе, и они, вместо того чтобы вести бесполезную борьбу, вступили в переговоры, достигли согласия и решили объединить усилия; вероятно, в этом деле сказалось и воздействие Кольбера, благодаря которому оно имело счастливый конец. Итак, в декабре 1670 г. господину де Неу было выдано свидетельство, подписанное Людовиком XIV, в котором подтверждался факт создания в Турлавиле отделения Королевской мануфактуры, чье основное производство находилось на улице Рейи; по указу Людовика в собственность были дарованы 12 арпанов земли, Неу вошел в состав компаньонов-учредителей на тех же условиях, что Поклен и Жуссе, и Кольбер предоставил компании субсидию в сумме 15 000 ливров из государственной казны для того, чтобы произвести благоустройство производства как в Париже, так и в Нормандии<sup>14</sup>. С этого момента процесс разделяется на два этапа: зеркала выдувают в Турлавиле, а затем доставляют в Париж, на улицу Рейи для дальнейшей обработки, т.е. для шлифовки и полировки.

Другие конфликты улаживались менее счастливо. В провинции существовало множество стекольных мастерских, где продолжали кустарным способом производить стекла для очков и для окон, мелкие зеркала; особенно много таких мастерских было на западе, в лесах, вокруг

местечка Лион-ла-Форс; своим товаром они обеспечивали зеркальщиков из Руана. С самого начала компания терпимо относилась к этой конкуренции, не видя в ней большой опасности для себя, по крайней мере, до тех пор, пока размеры изготавливаемых там зеркал не превосходили восьми дюймов. Но все же вскоре подделок стало уж слишком много, и пришлось «добиваться справедливости», прибегнув к помощи юстиции. Нарушители закона по приговору суда обязаны были разрушить свои печи и передать властям орудия труда и имевшиеся в запасе зеркала. Некоторые из тех, кого называли «мошенниками», предпринимали все новые и новые попытки наладить производство зеркал и нарушить монопольное право компании; в последние двадцать лет XVII в., если судить по анналам судов, было множество подобных процессов, всегда венчавшихся одинаковым приговором, за которым следовало более или менее суровое наказание.

В случае с Бернаром Перро дело обернулось несколько иначе. Бернар Перро был племянником стекольных дел мастера Каstellана, того самого, что помог Кольберу нанять венецианцев на Королевскую мануфактуру. Сам он в середине века создал в Орлеане стеклодувную мастерскую и многократно (в 1661, 1668, 1671 и 1672 гг.) получал патентные свидетельства, позволявшие ему производить стекло. Он был замечательным знатоком своего дела, человеком умным и изобретательным, упорно вел поиски новых технологий, и примерно в 1680 г. ему в голову пришла мысль «выплавить» стекло и дать ему растечься по плоской поверхности, т.е. изготовить стеклянное зеркало тем же способом, что применяется при создании зеркал металлических, что должно было позволить получать зеркала гораздо более крупных размеров, чем при применении техники выдувания. В 1687 г. Перро сделал обстоятельный доклад на эту тему в Королевской Ака-

демии наук, и доклад этот наделал много шума, быть может, даже слишком много, потому что в то время, когда Перро обратился с просьбой засвидетельствовать тот факт, что честь сего открытия принадлежит именно ему, что новая технология — его изобретение и его собственность и что ему на этом основании даруются королем особые привилегии, другие мастера, проведавшие о блестящих результатах его экспериментов, попытались последовать его примеру. Более всех в этом деле преуспел Лука де Неу, сумевший освоить и усовершенствовать технологию изготовления зеркал. Перро, разумеется, получил вождеденные привилегии, но четыре года спустя, когда Королевская мануфактура вновь столкнулась с серьезными затруднениями, все данные ему обещания были забыты, деятельность его мастерской была запрещена, а ему самому за каждый случай нарушения запрета грозил штраф в размере 3000 ливров. В качестве возмещения ущерба господину Перро милостиво пожаловали годовую ренту в 500 ливров, что означало признание приоритета его права на изобретение, но это, как говорится, давало лишь моральное удовлетворение.

Кольберу и его преемникам, т.е. тем, кто пришел ему на смену, пришлось с большим трудом добиваться того, чтобы их волю выполнили стекольных дел мастера, и это несмотря на усиление протекционистских и защитных мер по отношению к Королевской мануфактуре и несмотря на усугубление карательных мер по отношению к нарушителям ее монополии. Как всегда, при наложении запретов люди шли на хитрость: многочисленные стеклодувные мастерские создавались «по периметру» королевства, и нанимали туда уже французов-перебежчиков; дело зашло так далеко, что в 1700 г. пришлось специальным указом запретить вывоз за пределы границ Франции необходимые для производства зеркал

«первичные материалы». В крохотном княжестве Домб, в Борегаре, герцог дю Мен, незаконнорожденный, но признанный сын Людовика XIV, создал в 1700 г. зеркальную мастерскую. В Савойе выходцы из Женевы и из некоторых городов Италии создали компанию, чтобы построить настоящую фабрику по производству зеркал. И несмотря на жесткий контроль со стороны властей (досмотры на дорогах, к примеру), изделия этих производств завоевывали Францию<sup>15</sup>.

Однако самую серьезную конкуренцию Королевской мануфактуре по-прежнему составляла Венеция. Начиная с 1672 г. король запретил ввоз во Францию зеркал, произведенных мастерами «Светлейшей Республики» в Мурано, так как он предполагал, что теперь Королевская мануфактура сможет удовлетворить существующий спрос. На деле же запрет существовал лишь на бумаге, так как многие парижские и провинциальные торговцы закупали товары там, где они привыкли пополнять свои запасы, в частности и в особенности в Марселе, куда доставлялись из Венеции зеркала, якобы предназначенные для продажи в Испании. Марсель был вольным городом, там действовали законы «порто франко» и обслуживал он все страны Средиземноморья; он стал своеобразным перекрестком, местом обмена товаров и даже, если употреблять современную лексику, неким «поворотным кругом» торговли, так как товары там можно было выгружать и хранить на складах, а затем уже отправлять к месту назначения. Французские власти попытались поставить на пути контрабандных товаров кое-какие препоны; французским посланникам в Венеции (сначала Сент-Андре, позднее сменившему его господину д'Аво) было поручено осуществить слежку за перепиской, которую вели мастера из Мурано и парижские торговцы. Кольбер не раз писал Сент-Андре, то настойчиво требуя, то умоляя принять

все меры к сбору интересовавших его сведений. «Заклинаю вас сделать все возможное, чтобы проникнуть во все тайны того, что происходит и будет происходить в данной сфере» (ноябрь 1669), «прошу вас по-прежнему пристально следить за всем, что происходит» (1671). Посланнику удалось собрать довольно обширное «досье», и он составил список торговцев, заподозренных в торговле контрабандным товаром, но он умолял Кольбера сохранить в тайне, из какого источника получены эти сведения, ибо иначе он опасался преследований и мести со стороны венецианцев: «Эти господа из Светлейшей Республики будут смотреть на меня с меньшей приязнью»<sup>16</sup>.

Соучредители Королевской мануфактуры и парижские зеркальщики добились от господина Ларейни, наместника полиции, принятия решения о назначении двух специальных уполномоченных, на которых будет возложена обязанность производить обыски в домах и лавках тех галантерейщиков, которые будут заподозрены в торговле контрабандными зеркалами. В архивах сохранилось множество упоминаний о фактах конфискации такого товара: «Встретив крючника, с трудом несшего четыре зеркала, якобы являвшихся собственностью Его Величества, которые ему якобы приказали отнести к некоему мастеру для амальгамирования, уполномоченные комиссары наложили на зеркала арест и заставили отнести их в ближайший полицейский участок (июль 1695)...»<sup>17</sup> Затем на мануфактуре появились собственные особые служащие, которые исполняли эти обязанности в сопровождении судебного исполнителя. В вольных городах, там, где действовали «законы порто франко», в частности в Марселе, стали действовать новые правила хранения товаров, и по этому поводу даже были приняты специальные указы (эдикты) (1703): так, например, в соответствии с этими правилами, капитан всякого судна, имевшего на

борту груз зеркал, произведенных за пределами Франции, и вынужденного по причине военных действий или жесткого шторма бросить якорь в одном из французских портов, должен был немедленно объявить о наличии у него на борту такого груза, сообщить о количестве зеркал, выгрузить их и отправить на специальный склад, где они и должны были находиться вплоть до отплытия судна. Контроль за действиями капитанов этих судов возлагался на одного из офицеров Адмиралтейства. Сразу же после введения в действие новых правил в порту Сен-Мало был перехвачен контрабандный груз: 588 зеркал.

Контрабандисты усиленно искали обходные пути и «дыры в сетях» и всегда находили, так что точно оценить нанесенный ими ущерб не представляется возможным. Например, в 1674 г. один торговец из Лиона закупил в Венеции 48 ящиков зеркал и доставил в Марсель, где они и были конфискованы. Так как этот торговец клялся и божился, что ему ничего не известно о запрете на ввоз зеркал, ему поверили, уж больно он был чистосердечен и простодушен, а потому компаньоны-учредители Королевской мануфактуры разрешили ему в виде исключения распродать свой товар в Лангедоке и Провансе. В дальнейшем подобные попытки пресекались при их выявлении гораздо более решительно и меры к нарушителям применялись более суровые. Так, например, известна история, произошедшая с неким банкиром, Пьером Формоном, который в обмен на так называемый тратту, т.е. переводной вексель, заказал у купца из Генуи два ящика зеркал и принялся просить для себя особого разрешения продать товар во Франции, ссылаясь на то, что только таким образом должник мог погасить свою задолженность перед ним, а он сам в свой черед мог расплатиться со своими кредиторами. Но товар был конфискован прямо на галере генуэзца и передан в распоряжение тамо-



женного служащего Мануфактуры, так как возникли весьма обоснованные подозрения, что банкир просто служил посредником для двух хитрых торговцев из Марсея, которые с его помощью хотели таким образом обойти новые правила. Чаще всего контрабандой занимались люди, принадлежащие к сословию негоциантов, пользовавшихся своим положением, тем, что они бывали за пределами Франции, вели дела с границей и могли воспользоваться любым предлогом, чтобы закупить и попытаться доставить в королевство запрещенный товар. Они шли на всяческие хитрости. Однажды была обнаружена крупная партия зеркал, прекрасно упакованных и провозимых под видом картин итальянских художников. В 1685 г. компаньоны-соучредители Мануфактуры подали жалобу на неких парижских зеркальщиков и торговцев зеркалами; было проведено дознание, произведены обыски и в результате были обнаружены и конфискованы венецианские зеркала, причем в большом количестве. Занятие контрабандой процветало и в лоне самой компании. После обысков и конфискаций многие из тех, кто занимался разоблачением контрабандистов, представители откупного ведомства и служащие Мануфактуры позволяли себе присваивать часть конфискованного товара (дабы получить свою долю дохода от доноительства) и перепродавать его<sup>18</sup>.

В 1680 г. Кольбер оценивал ущерб, понесенный королевством из-за контрабандной торговли венецианскими зеркалами примерно в один миллион ливров! В то время в Венеции производили зеркала, стоившие примерно вдвое дешевле, чем зеркала французские, так что доходы тех, кто занимался их перепродажей, невзирая на затраты на транспортировку и на все риски, оставались очень и очень солидными. Можно смело утверждать, что в конце XVII в. юг Франции был буквально наводнен венеци-

анскими зеркалами, а зеркала, производившиеся на Королевской мануфактуре, спросом почти не пользовались. И только в первом десятилетии XVIII в. благодаря изобретению новой технологии, а именно производству литых зеркал больших размеров, положение дел начало меняться в лучшую сторону.

### РОЖДЕНИЕ КОМПАНИИ СЕН-ГОБЕН

Наличием мощного потока контрабанды нельзя объяснить те финансовые затруднения, что испытывала компания. Когда в 1679 г. умер Дюнуайе, за королевской мануфактурой числилось около 50 000 ливров долга, так что следует признать, что результаты всех предпринятых усилий по развитию предприятия оказались плачевны. Когда подошло время просить о продлении срока действия привилегий (1685), компаньоны пребывали в сомнениях относительно того, стоило ли и далее компании владеть свое существование. Кольбер умер в 1683 г., и они лишились влиятельного покровителя. Появляются, однако, новые лица, желающие оказать поддержку Королевской мануфактуре, но они не хотят афишировать свою заинтересованность в данном деле, и компаньоны вынуждены согласиться принять в свои ряды подставное лицо, некоего Пьера де Банье. Необходимые патентные свидетельства получены, срок действия привилегий от 1665 г. продлен, но появляются и новые неожиданные затруднения, причем с той стороны, откуда их не ждали: министр Лувуа дал свое согласие стать «крестным отцом» недавно созданной зеркальной мастерской в предместье Сен-Жермен. Эта мастерская уже успела вступить с Королевской мануфактурой в конкурентную борьбу, потому что располагалась в чрезвычай-

но выигрышном месте под названием Гренуйер, что означает «лягушачье болото», неподалеку от берега Сены, между улицами Бак и Бельшасс; разумеется, близость Сены означала, что материалы для изготовления зеркал и уже произведенные зеркала можно легко и быстро перевозить на лодках по воде.

Управляющий зеркальной мастерской в предместье Сен-Жермен, некий Тевар, похвалялся, что сможет делать зеркала исключительно больших размеров, да еще столь прекрасные, что вообразить себе их красоту и величину могут лишь авторы волшебных сказок<sup>19</sup>. Короче говоря, он брался создавать зеркала размером более полутора метров в высоту! Этот господин Тевар незадолго до того переманил к себе одного очень знающего работника из мастерской в Турлавиле, а именно племянника Луки де Неу, научившегося применять при изготовлении зеркал технику литья, которую применял Бернар Перро в Орлеане, и достигшего результатов, внушавших большие надежды. Заверения Тевара и его вера в успех новой технологии обеспечили ему покровительство и поддержку Лувуа, так что в декабре 1688 г. Тевар получил патентное свидетельство о том, что ему дозволяется делать зеркала, а также и известие о том, что ему дарованы особые привилегии сроком на тридцать лет.

Однако, чтобы не наносить дополнительного ущерба Королевской мануфактуре, и без того пребывающей в плачевном состоянии, имелась одна оговорка: Тевару выставлялось условие, что он будет делать зеркала только превосходящие размерами те, что изготовлялись на Мануфактуре, которой теперь руководил господин де Банье, сменивший Дюнуайе, т.е. зеркала более 60 дюймов в высоту и 40 дюймов в ширину (более 1м 56 см на 1м 04 см). Ему было запрещено продавать зеркала меньших размеров; кроме того, было и еще одно условие: «Если большое

зеркало разобьется, то использовать его осколки нельзя». Эти условия, вроде бы резонные, не выдержали испытания жизнью и были отменены. Дело в том, что бились зеркала так часто, что компания Тевара была близка к краху, к разорению, и в 1691 г. именно из-за возможности разорения Тевар получил разрешение продавать за пределы королевства куски разбитых зеркал и зеркала меньшего размера, чем было оговорено первоначально. «Порог» (или планка) допустимых в его мастерской зеркал был снижен до 54 дюймов<sup>20</sup>.

И все же Тевар преуспел довольно быстро и смог представить королю первое литое зеркало. Но зеркало больших размеров он создать так пока и не сумел... Из доклада архитектора Мансара мы узнаем, что итог десяти лет поисков и ошибок был печален: «Начиная с 1688 года, когда был изобретен способ изготовления больших зеркал, смогли изготовить таковых зеркал всего три, размерами от 80 до 84 дюймов в высоту и от 40 до 47 дюймов в ширину, которые остались целыми, хотя всего сделали более четырех сотен, но все они разбились, разлетелись на куски; другие же мастера производили только зеркала, чьи размеры были от 40 до 50 и до 60 дюймов в высоту, не более того»<sup>21</sup>.

От первых успехов у Тевара началось головокружение и, находясь в состоянии легкого «опьянения», он не отдавал себе достаточно ясного отчета в том, что существовали не только трудности технического плана, с одной стороны, но и трудности в плане конъюнктуры — с другой. А ведь положение дел в стране оставляло желать лучшего из-за войн и финансовых кризисов, и Тевар дорого заплатил за ошибки, допущенные при управлении производством: он залез в долги и в 1693 г. решил покинуть Париж и возобновить свои попытки в каком-то ином месте, где можно было развернуть более мощное произ-

водство, в более благоприятных условиях, где был бы обеспечен более высокий доход; он остановил свой выбор на пришедшем в упадок, полуразрушенном замке в Пикардии, неподалеку от Уазы, стоявшем в глубине лесного массива. Местечко это называлось Сен-Гобен, и за двести лет до того там уже существовала стеклодувная мастерская. Кроме несомненного преимущества, состоявшего в возможности транспортировать исходные материалы и готовый товар по реке, имелось и второе преимущество: наличие огромного запаса древесины для поддержания огня в печах.

Но сколь бы сложными ни были перипетии «похождений», т.е. рискованного предприятия господина Тевара, для Королевской мануфактуры в том не было никакой выгоды. Она тоже испытывала тяжкие удары от финансовых потрясений, огромные расходы вкупе с ошибками в подборе управляющих и в определении спроса, тяжелым грузом ложились на производство, разоряя его. Таким образом получалось, что государственная казна теперь должна была субсидировать не одно, а два предприятия! Желая положить конец этому соперничеству, не приносившему плодов, Людовик XIV потребовал, чтобы генеральный контролер финансов Луи-Филиппо де Поншартен составил для него подробный доклад о положении дел<sup>22</sup>.

Изучив доклад, весной 1695 г. король принял решение навести порядок в сфере зеркального производства, где, по его мнению, воцарилась полная анархия, и аннулировал, т.е. отменил все привилегии, коими пользовались как де Банье, так и Тевар. Обе компании были ликвидированы, сообщества компаньонов распущены, а долги выплачены. Господин де Поншартен на «свободном листе» создал новую компанию – «Королевскую французскую мануфактуру по производству зеркал», получившую особые привилегии сроком на тридцать лет; возглавить

компанию предстояло опять-таки подставному лицу, некоему господину Франсуа Платрие (или Пластрие), за спиной которого действовали очень опытные и сведущие компаньоны, не желавшие разглашать свои имена. Была подтверждена монополия на производство «зеркальных стекол разнообразных размеров, как в высоту, так и в ширину, квадратных и ромбовидных, прозрачных стекол для заполнения оконных переплетов, люстр и ваз самых разнообразных форм и видов, карнизов и лепных орнаментов, украшений из стекла для продажи в заморских территориях, изделий, покрытых эмалью, изразцов для отделки печей, печных труб, прозрачного и цветного стекла, стекол для очков, хрустального стекла, сервизов для сервировки стола...» Всякому стекольных дел мастеру, не состоящему в штате работников Мануфактуры, запрещалось изготавливать любой из видов вышеуказанной продукции под угрозой наложения штрафа, конфискации орудий производства и разрушения печей. Королевский эдикт многих заставил скрежетать зубами от злости. Мастера стекольных и зеркальных дел считали, что по отношению к ним проявлена вопиющая несправедливость, ведь обе ранее существовавшие компании не выполнили своих обещаний и не оправдали возлагавшихся на них надежд. С их стороны последовало столько нареканий и жалоб, что король пошел на некоторые уступки, правда, очень небольшие: отныне мастерам-зеркальщикам и мастерам по производству стекол для очков разрешалось амальгамировать зеркала, предназначавшиеся для продажи в Париже частным лицам, а также создавать различные композиции из стекла, предназначенные для украшения зданий. Нашлись и нарушители... Б. Перро, несмотря на оглушительный успех, сопутствовавший ему во время доклада перед членами Академии наук, первым пал жертвой сурового королевского решения и был наказан

за то, что посмел ослушаться: все его орудия производства были конфискованы в марте 1696 г. в пользу господина Платрие.

В 1700 г. цель, заветная цель наконец была достигнута. Новая Сен-Гобенская мануфактура представила на всеобщее обозрение литое зеркало, создание коего было истинным подвигом, ибо высотой оно было 2 м 70 см, а в ширину — 1 м. Англичанин, бывший в тот период во Франции и оказавшийся в Париже, господин Мартин Листер посетил фабрику в Сент-Антуанском предместье в конце 1699 г. и записал в своем дневнике:

«Я видел там уже совершенно готовое зеркало с нанесенным слоем амальгамы, высотой в 88 и шириной в 48 дюймов, толщина же стекла сего чуда составляла всего  $\frac{1}{4}$  дюйма. Не думаю, что таких размеров стекло можно было бы получить, если прибегнуть к технике выдувания»<sup>23</sup>.

## КРУПНОЕ ПРОМЫШЛЕННОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ СТАРОГО РЕЖИМА

### ПЕРЕДОВОЕ ГОЛОВНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Стоит познакомиться с одной забавной и показательной историей, приключившейся на Сен-Гобенской мануфактуре, чтобы оценить всю меру ее уязвимости в самом начале ее деятельности и чтобы понять, в какой атмосфере всеобщей неуверенности, даже неверия в возможность ее успеха, она начала функционировать. Итак, 12 июля 1700 г. некий мастер по имени Бельманьер исчез: он тайно покинул Сен-Гобен ночью и пересек границу, направляясь в княжество Домб, где управляющий фабрики, кон-

курировавшей с Сен-Гобенской мануфактурой, предложил ему очень высокое жалованье. Надо сказать, что этот Бельманьер был фигурой заметной, он возглавлял целую бригаду из восьми человек и был признанным знатоком по части технологии литья, а потому его бегство могло очень и очень дорого обойтись мануфактуре, так как пришлось бы погасить огонь в одной из печей, что повлекло бы уменьшение количества выпускаемого товара, срыв поставок и т.д. Королевский наместник и королевский судья по уголовным делам бальяжа Ла-Фер был тотчас же извещен о произошедшем и провел свое расследование, но беглеца так и не удалось перехватить в дороге<sup>24</sup>. Случай подобного отступничества, предательства, столь вредоносного для компании, был далеко не единственным; многие заграничные владельцы стекольных и зеркальных производств стремились переманить работников из Сен-Гобена, подобно тому, как ранее французы переманивали мастеров из Мурано. Как отмечал Жермен Брис в середине XVIII в., «какие бы усилия не предпринимались для сохранения секрета литья стекла, способа, изобретенного во Франции, ничто не могло помешать тому, чтобы сей секрет стал известен в сопредельных странах, таких, как Англия, во владениях курфюрста Бранденбургского, в Саксонии...»<sup>25</sup>

Тайна воистину революционной технологии литья стекла довольно длительное время охранялась столь же ревностно, как в свое время хранила тайну выдувания Венеция. На данную тему не существовало теоретических работ, а в различных трактатах по оптике, в первых книгах, посвященных искусству создания изделий из стекла, практические вопросы почти или вовсе не затрагивались. В 1746 г. аббат А. Плюш опубликовал свой труд «Зрелище природы»; 7-й том он посвятил «описанию искусств, служащих к наставлению человека»; он превозносил предус-



мотрительность и осторожность лиц, управлявших Королевской мануфактурой, за то, что они «сохраняют для нашей нации знания, связанные с некоторыми приготовлениями к процессу»; сам ученый аббат стремился просветить своих читателей при помощи многочисленных гравюр, рисунков и таблиц, но он умалчивал о некоторых важных деталях, например, о том, из каких материалов строились печи и как они были «обустроены» внутри. «Я опустил все известные мне подробности относительно того, какие камни должны лежать в основании печи, каков состав смеси и как он готовится, какие при сем используются инструменты и каковы их размеры»<sup>26</sup>.

Процесс производства крупных зеркал можно разделить на пять основных стадий, и у каждой из них имелись свои трудности. Итак, сначала надо было построить печи и создать тигли необходимых размеров, затем происходил собственно процесс литья зеркального стекла, потом приступали к прокатке вязкой массы, чтобы получить тонкий слой, далее следовала закалка стекла и наконец амальгамирование. Состав, употреблявшийся при изготовлении стеклянной массы, на протяжении столетий изменялся мало; можно утверждать, что долгое время мастерам стекольных дел не было известно, сколь важную роль играет тот или иной элемент, входящий в состав смеси: кремнезем, окись натрия и известь; так, роль извести была признана лишь в середине XVIII в. Однако инстинктивно мастера постоянно наощупь осуществляли попытки дозировать составляющие элементы смеси в тех или иных пропорциях, что привело в конечном счете к постепенному улучшению качества стекла.

Аббат Плюш подробно описывает различные этапы процесса производства. Он указывает на то, что, после того как белый песок и сода были добыты и доставлены, двести рабочих приступали к их очистке и извлекали из

массы любые, даже самые мелкие отбросы и посторонние частицы; затем песок промывали, высушивали и превращали в тончайшую пыль, пропустив через особую мельницу, жернова которой вращали ходившие по кругу с завязанными глазами лошади. Затем песок просеивали через частое шелковое (!) сито и еще раз просушивали, затем смешивали самые разные элементы и получали тягучую полужидкую массу при нагревании до 1500°. Плавление всех составляющих элементов происходило в огнеупорных тиглях, именовавшихся «котлами», каждый из которых мог вмещать до 300 кг стеклянной массы. Так как «первоначальные», т.е. необработанные элементы занимают места вдвое больше, чем уже готовая расплавленная стеклянная масса, то загружали печи многократно. Двое рабочих обслуживали одну печь, сменялись они через каждые шесть часов; обычно печь могла работать от семи до восьми месяцев, затем ее разрушали и отстраивали заново, что занимало примерно полгода.

В печи помещалось несколько котлов-тиглей, и такое их качество, как огнеупорность, составляло основу успеха производства зеркал. Изготавливали эти тигли из глины особого сорта, которая могла выдерживать жар до 1800°. Правда, аббат Плюш не сообщил никаких подробностей касательно производства самих тиглей. Известно только, что сначала глину подвергали первому обжигу, в результате которого получали очень твердые гранулы, называли такую гранулированную глину «шамотом» или «шамотной глиной», затем эти гранулы смешивали с сырой глиной, причем пропорции смеси хранили в строжайшей тайне. Когда котел из такой глины помещали в печь, сырая глина под воздействием высокой температуры расширялась, а твердые гранулы не двигались, так что сырая глина заполняла все мельчайшие пустоты и трещины. Котел изготавливали в особой литейной форме, его

на протяжении долгих месяцев сушили и прокаливали на медленном огне, прежде чем начинать считать его пригодным для выплавки стекла. Котел-тигель использовали в течение нескольких недель, но никак не более трех месяцев. Случалось, что котел раскалывался, лопался, будучи наполненным стеклянной массой, что было для Королевской мануфактуры чистым убытком. Котлы изготавливали по мере надобности. В 1705 г. в Сен-Гобене на две действующие печи имелось в запасе 95 котлов-тиглей<sup>27</sup>. В последние десятилетия XVII в. в мастерской в Турлавиле имелась одна печь, в которой размещались четыре котла; успешная работа печи требовала, чтобы ее обслуживали три мастера по литью и человек десять мастеров-стеклодувов.

Успех всего процесса во многом зависел от мастерства, вернее, от искусства главного мастера литейного дела и от того, насколько постоянно в печи поддерживалась одна и та же температура, т.е. от равномерности сгорания топлива. При помощи лопатки, напоминавшей черпак, которым вычерпывают воду из лодки, мастер-литейщик закладывал в котлы-тигли «первоначальные элементы» в пропорциях, известных только ему одному. Песок, смешанный с содой, находился в котлах на протяжении полутора суток; за температурой, поддерживавшейся в печи на уровне, обеспечивающем плавление, следили очень строго. После чего смесь должна была быть подвергнута осветлению и дополнительному провару, перелита в новые котлы из той же самой глины, что и предыдущие, где ее еще раз перемешивают и подвергают процессу фриттирования, т.е. повторного плавления. И вот теперь стеклянная масса была готова к литью.

Жар в печи уменьшали, что приводило к тому, что масса обретала необходимую вязкость. Тележка, снабженная особым приспособлением, напоминающим вилы, под-

возила извлеченный из печи тигель со стеклянной массой к металлическому столу, на который рабочие по специальному сигналу, т.е. по свистку, и выливали вязкую, тягучую массу. Стекло, все еще достаточно жидкое, растекалось по столу, а надо сказать, что стол был снабжен по краям металлическими рейками определенного диаметра, на которых были укреплены чугунные валики, вращавшиеся вокруг своей оси; рабочие манипулировали этими валиками и таким образом раскатывали стекло ровным слоем. Лицо и грудь этих работников были защищены толстой тканью, чтобы уберечь их от ожогов. Похоже, валик-прокатчик, именовавшийся еще вальцовщиком и плющильщиком, был изобретением господина де Неу; известно, что первый литейный стол на мануфактуре в Сен-Гобене был длиной примерно в три метра.

Далее полученное таким образом отлитое зеркало должно было вновь подвергнуться обжигу, так называемому закаливанию, без чего оно бы очень быстро треснуло; вот почему зеркальное стекло вновь помещали в большую печь, где оно и оставалось на протяжении трех дней и где оно медленно остывало, так как температура там градус за градусом понижалась.

Процесс этот был очень сложен, требовал большой сноровки и не всегда протекал гладко и завершался удачей; в самом начале существования производства в Сен-Гобене лишь малая часть зеркал выдерживала испытание закалкой; но стеклянный бой тоже шел в дело, так как осколки вставляли в рамки, и из них получались средние и маленькие зеркала. К тому же очень редко мастерам удавалось получить зеркало без каких-либо недостатков, вроде крохотных сгустков, прожилок, помутнений, пятен ржавчины, потому что любая примесь, будь то жир, свинец, сталь или уголь могли причинить ущерб чистоте стекла. В 1699 г. в многочисленных неудачах, преследовав-

ших работников мануфактуры, оказался «повинен» поврежденный стол. Количество и качество никогда не шли рука об руку, и торговцы часто сетовали на плохое качество товара, предназначенного для продажи частным лицам. Когда в 1752 г. один из управляющих пожелал сделать производство более доходным и сделать ради этого так, чтобы можно было в одной печи варить четыре порции вместо трех, чтобы получать в неделю двадцать четыре зеркала дополнительно, он столкнулся с невероятными трудностями<sup>28</sup>. Все дело было в том, что при этом процесс плавления, аффинажа и литья первой порции занял вдвое больше времени, чем обычно, когда же зеркала были готовы, то обнаружилось, что они приобрели грязновато-зеленоватый оттенок, что кое-где стекло мутновато и что в нем заметны мельчайшие камешки и так называемые «зерна», т.е. песчинки и сгустки. Когда же зеркала доставили в Париж, чтобы подвергнуть их дополнительной обработке, т.е. шлифовке и полировке, почти все они разбились. И произошло это потому, что в реальности печь и поддерживавшаяся в ней температура были предназначены для «обработки» 4800 фунтов стеклянной массы, а не 6400 фунтов.

Чтобы превратиться в настоящее зеркало, зеркальное стекло должно было подвергнуться механической обработке в «холодном виде», и происходила эта обработка в два этапа. Шлифовка и полировка зеркал производились в Париже, на улице Рейи, а не в Сен-Гобене. Еще не обработанные стекла доставлялись по реке к пристани Сен-Никола-дю-Лувр, в Сент-Антуанское предместье. Транспортировка была делом рискованным, и стекла часто бились в пути: однажды из партии в 72 стекла до места назначения целыми и невредимыми довели лишь дюжину! Так что теперь становится понятно, почему стекла предпочитали доставлять в столицу необработанными<sup>29</sup>.

Для осуществления шлифовки стекло или так называемый «стеклянный лист» клали на отполированный каменный стол, на него насыпали слой мокрого песка, а сверху клали второе стекло. На протяжении многих дней рабочие шлифовали оба стекла способом трения друг о друга. Шлифовку завершали, обрабатывая поверхность наждаком. При полировке стремились добиться наибольшей прозрачности стекол: на этой завершающей стадии стекло обрабатывали вручную, многократно протирая его специальным абразивом (шлифовальным материалом, представлявшим собой размолотую в тончайший порошок окись железа). Вот что писал по этому поводу господин Листер, посетивший мануфактуру в 1698 г.: «На этой работе ежедневно занято шестьсот работников, но все надеются, что скоро их понадобится не менее тысячи. На нижнем этаже обрабатывают совсем еще необработанные стекла, подвергая их шлифовке при помощи растертого в порошок песчаника; на верхних этажах зеркала полируют, работники располагаются там в три ряда, по двое на каждое зеркало и протирают они их порошком, именуемым сагуиной... Должен сказать, что звуки, издаваемые при полировке, совершенно невыносимы для слуха»<sup>30</sup>.

Последний этап — амальгамирование. «Это чудесное действие, осознание сути коего превратилось не для одного философа-мыслителя в настоящую пытку, — пишет Плюш, — для работников представляется очень простым, ибо они берут немного олова и ртути и аккуратно наносят их на одну из сторон стекла». Но прежде чем осуществить эту операцию, лист олова толщиной в дюйм обрабатывали валиками, т.е. вальцевали, растягивая и расплющивая во все стороны. Когда слой олова становился толщиной не более нескольких миллиметров, его раскладывали на камне, а именно на так называемом лиесе (твердом стро-

ительном известняке), затем терли куском кожи, «смоченной» в ртути, далее его буквально заливали ртутью, а сверху на него клали стекло и плотно прижимали сверху, чтобы не образовывались пузырьки воздуха. Стекло лежало под гнетом в течение суток, затем его постепенно ставили в наклонное положение, изменяя угол наклона до тех пор, пока оно не становилось в вертикальное положение; операция занимала несколько дней, и за это время вся ртуть должна была либо стечь, либо испариться. Надо было выждать еще дней 15–20, чтобы амальгама приклеилась и «прикипела», схватилась, и только после этого зеркало считалось готовым к продаже. Процесс амальгирования был очень трудоемок, в ходе его осуществления выделялись крайне вредные пары, к тому же он был столь несовершенен, что позволял нанести на стекло очень тонкий, «хрупкий» слой амальгамы, быстро подвергавшийся разрушению, чувствительный к сырости, к тому же цвет амальгамы был темный, и потому зеркало не сияло тем блеском и не излучало тот свет, что мы видим сегодня.

## МОДЕРНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССОВ ПРОИЗВОДСТВА

Настоящий переворот в производстве зеркал произошел в 1830 г., а до этого имели место лишь небольшие изменения, приводившие к улучшению качества продукта и условий труда. Господин Боск д'Антик, один из управляющих Королевской мануфактуры, ввел следующее новшество: вместо старых столов поставил новые, больших размеров, и не из железа, а из меди. Применение соли натрия с 1752 г., а затем и переход с древесины на уголь для поддержания огня в печах привели к явному прогрессу в производстве зеркал. В 1763 г. в Сен-Гобене оконча-

тельно отказались от техники выдувания зеркального стекла и построили новые обширные помещения для цехов с большими галереями, а также для складов.

О живом интересе к новой отрасли промышленности можно судить по количеству разнообразных попыток усовершенствовать производство. Так, господин Деланд, назначенный управляющим в 1758 г., человек очень осторожный и предусмотрительный, «поставил на службу делу» все свои знания и умения, а также известных ученых, но среди ученых и алхимиков и особенно среди тех, кого называют «мастером на все руки», «самоделкиным», находились и такие, что не желали работать на государственном производстве, а в соответствии с веяниями моды устраивали у себя дома маленькие лаборатории и производили в таких кустарных условиях собственные опыты. Периодическое издание «Альманах су вер» извещало своих читателей о различных «открытиях, изобретениях и опытах, недавно осуществленных в науках, искусствах, ремеслах и промышленности». Там публиковалась самая свежая информация о состоянии дел в сфере производства изделий из стекла и делались прогнозы на ближайшее будущее, а также оценивались результаты тех опытов, что сулили недавно большие надежды<sup>31</sup>. В 1781 г. некий господин Бурбон счел, что открыл секрет создания «покрытия», которое может уберечь зеркала от сырости и позволяет помещать их в залах, расположенных на нижних этажах зданий, куда их прежде «не допускали из-за их хрупкости». Он утверждал, что это покрытие позволит транспортировать зеркала по морю без ущерба для амальгамы и блеска зеркала! Другой исследователь предлагал использовать особый лак, изготовленный по его рецепту. В 1785 г. господин Пилатр (Пиластр) де Розье, прославившийся своим участием в полете на воздушном шаре братьев Монгольфье, в часы досуга пре-



дававшийся изучению химии, стал утверждать, что нашел способ, позволявший выявлять все скрытые дефекты зеркал. Распространились самые невероятные, самые фантастические слухи! Дело дошло до того, что некоторые изобретатели (из числа не слишком серьезных) начали биться над разгадкой того, как бы умудриться вновь соединять осколки разбитых зеркал в единое целое, да так, чтобы зеркала вновь обретали все свои качества, в том числе прозрачность и способность к отражению. Прекрасная мечта! И все же кое-кто считал, что она может сбыться наяву! Так, один парижский зеркальщик даже рекламировал свое искусство в данной сфере, извещая всех о том, что он «починяет для частных лиц комнатные зеркала, каковые были повреждены»<sup>32</sup>. Сто лет спустя, в 1786 г., по Парижу распространился слух, что наконец-то раскрыта тайна «восстановления зеркал из осколков разбитых зеркал, зеркала выглядят точно так же и имеют такой же блеск и столь же гладкую поверхность, как если бы они были сделаны из целого стекла»<sup>33</sup>. Такие же надежды питал в годы Революции гражданин Пажо-Дешарм (год IX): «Люди научились вновь скреплять, соединять в единое целое разбитые зеркала таким образом, что след от излома или трещины исчезает полностью; теперь можно даже соединить крупные осколки, чтобы сделать из них трюмо; теперь умеют уничтожать и пузырьки воздуха, которые иногда остаются в стекле, а также умеют осветлять, отбеливать слой амальгамы, покрывающей зеркало, если оно имеет явно выраженный зеленоватый оттенок».

Следует сказать, что проблема амальгамы была в центре всех исследований и опытов. Кроме недолговечности и непрочности слоя амальгамы, наносимого при амальгамировании с применением ртути, сам процесс был очень трудоемок и неприятен, так как при его проведе-

нии выделялись крайне вредоносные пары, на что очень жаловались рабочие. Издание под названием «Бюллетен д'анкуражеман пур л'индустри насиональ»<sup>34</sup> («Бюллетень содействия национальной промышленности») стало своеобразным «рупором исследователей» в XIX в. и распространяло все известия о попытках преодоления столь существенных недостатков процесса амальгамирования.

Известно, что в 1812 г. сумма в 150 франков была выплачена некоему господину Вереа, заявившему, что ему «удалось заново амальгамировать зеркала, у коих слой амальгамы был поврежден, но этот новый слой наносится совсем иначе, нежели при обычном амальгамировании: просто берут очень тонкий лист металла, представляющий собой сплав олова с другими металлами, и помещают позади зеркала так, что его при желании можно было бы убрать». Господин Раврио, скульптор и фабрикант, изготавливавший изделия из бронзы, тот самый, на которого ссылается и которого цитирует Бальзак, в 1814 г. предложил награду тому, кто сумеет устранить ужасный эффект, производимый парами ртути и влекущий за собой тяжелое отравление. В 1842 г. один зеркальных дел мастер с бульвара Тампль в Париже получил свидетельство за особые заслуги в деле сохранения амальгамы на длительный срок. Он использовал этот почетный диплом в целях рекламы и объявил о том, что благодаря его усилиям «зеркала теперь могут находиться в сырых помещениях»<sup>35</sup>, что свидетельствует о том, что прогресс в данной области осуществлялся не слишком быстро.

Только в 1850 г. проблемы, связанные с амальгамированием, начали решать по-настоящему. В Англии исследователь Дрейтон осуществил амальгамирование серебром, пришедшим на смену ртути, и он отправился со своим свидетельством во Францию, чтобы продать свое изобретение. И все же даже в 1858 г. в «Кратком словаре

наук, искусств и литературы» упоминается только способ амальгамирования при помощи ртути, но спустя двадцать лет, в «Словаре искусств, ремесел и промышленных мануфактур» (1877) уже приводится довольно подробное описание нанесения серебряной амальгамы и указывается, что этот способ является изобретением англичан. Наконец-то зеркало утрачивает тот сероватый оттенок, что так вредил четкости и ясности изображения при отражении предметов.

Основные изменения, произошедшие в XIX в. в производстве зеркального стекла, связаны с процессами шлифовки и полировки, а именно с изобретением водяного колеса с лопастями, что позволило механизировать эти процессы, осуществлявшиеся прежде исключительно вручную. Так как помещения цехов в Сент-Антуанском предместье оказались уже недостаточно просторны и удобны для модернизированного производства, руководство компании купило неподалеку от Сен-Гобена, в Шони, участок земли, где стояли мельницы, и именно там расположились цеха, где полировка производилась по новому методу; машины там приводили в движение семь водяных колес с лопастями, установленные на реке Эне. Чтобы не дробить, не рассредоточивать производство, вскоре и шлифовку зеркал стали производить в Шони, так что роль предприятия на улице Рейи существенно уменьшилась, там уже трудилась не тысяча человек, а сотни четыре.

Еще одной «новацией» стало применение искусственной соды, производство которой получило развитие в период Империи. К 1860 г. в производстве зеркального стекла стали применять так называемые печи Сименса, что позволило достигать более высоких температур, чем прежде, к тому же и жар в такой печи везде поддерживал-

ся практически одинаковый, что способствовало улучшению консистенции стеклянной массы. Постепенно из производства уходил ручной труд: для извлечения из печей котлов с массой стали применять особо усовершенствованные подъемные краны, механизированы были и процессы литья, вальцовки и плющения стекла. Выгода получилась двойная: выигрыш во времени и в качестве. Вот так компания Сен-Гобен вступала в новые времена, в нашу эпоху.

#### СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПАНИИ СЕН-ГОБЕН

В масштабах промышленности Старого режима Королевская мануфактура в Сен-Гобене была предприятием не просто крупным, но гигантским. Но прежде чем к ней пришел оглушительный успех, ей пришлось преодолеть немало трудностей и препятствий. Так, в самом начале XVII в. из-за неумения правильно оценить возможности производства и распределить во времени сроки исполнения заказов мануфактура едва не потерпела финансовый крах именно по причине несостоятельности руководства, так что потребовалось вмешательство самого монарха, чтобы спасти ее от гибели. Платрие был отстранен от должности, деятельность компании на некоторое время приостановлена, а выплаты долгов отсрочены. Группа финансистов-протестантов, среди которых были и женеvские банкиры, питая надежды в будущем извлечь из вложенных средств неплохой доход и имея поддержку министра господина Шамийара, объявила, что берет на себя обязательство расплатиться с кредиторами. Через подставное лицо, а именно через парижанина Антуана Дажинкура, они, приняв надлежащие меры, оздоровили

финансы компании и вновь запустили производство, имея за спиной новую солидную финансовую базу<sup>36</sup>.

Также Королевской мануфактуре приходилось защищаться от конкуренции как внутренней, так и внешней: например, приходилось выдерживать конкуренцию с зеркальными мастерами в Сен-Кирене и в Руэле; приходилось противостоять разгневанным зеркальных дел мастерам, страдавшим от штрафов и конфискации, налагаемых на них за нарушение монопольного права Королевской мануфактуры. В Сен-Кирене стали изготавливать литые зеркала в начале XIX в., для чего переманили старого мастера из Сен-Гобена. Англичане тоже на протяжении всего XVIII в. развивали у себя стекольную промышленность: сначала в 1701 г. была создана мануфактура в Воксхолле около Лондона, а в 1773 г. — крупная мануфактура в Равенхэде в Ланкашире, где трудились два перебежчика из Сен-Гобена; однако английские зеркала долгое время были более дорогими, чем французские, вплоть до 1830 г., т.е. до того момента, когда предприятие в Сен-Гобене было передано в частные руки и когда в связи с этим отменены все привилегии (период Революции следует исключить как совершенно особый). Французская зеркальная промышленность добивалась успехов в улучшении качества производимой продукции и оставалась конкурентоспособной.

Луи-Себастьян Мерсье незадолго до Революции посетил цеха и мастерские Сент-Антуанского предместья, а потом описал этот свой «визит»; мы ощущали, как он был одновременно и восхищен и возмущен всем увиденным; возмущен он был потому, что видел там рабочего, «вынужденного выполнять столь тяжкие работы, на которые не осмелился бы осудить его даже тиран», и сие зрелище заставляло его разразиться гневной тирадой о капризах и прихотях юных богатых бездельников, его современни-

ков, «которые встают меж четырех зеркал, чтобы видеть, плотно и хорошо ли облегают их ноги их панталоны», этих праздных молодых людей, которым неведомо, каким количеством тяжких вздохов, пота и крови оплачено их желание лицезреть себя в зеркале и то удовольствие, которое они при этом испытывают<sup>37</sup>. Но эффективность труда и огромные размеры фабрики заставляют его исторгнуть из своей груди вопль восхищения и преисполненного почтения изумления: «Сия мастерская поразит вас своей величиной, великим множеством колес и обилием блоков песчаника, которые под руками четырехсот рабочих скользят и вращаются на зеркалах, полируя их». Что бы он сказал, если бы посетил цеха в Сен-Гобене, где восемьсот человек служили верой и правдой королю, обласкавшись в длинные белые рубахи, синие штаны и белые гетры? К тому же все они носили фетровые шляпы с опущенными полями, а лица у всех у них были защищены полумасками из саржи<sup>38</sup>. (Следует заметить, что это одеяние королевских зеркальщиков в XIX в. стало праздничным нарядом французского простолюдина.)

Труд там был организован разумно и строго ради соблюдения мер безопасности, являвшихся неперенным условием новейшего, передового для своего времени производства, так что рабочие, занятые на этом производстве, одновременно и пользовались несомненными преимуществами, и подвергались большему принуждению к соблюдению дисциплины, чем рабочие, занятые в других отраслях промышленности. Но если учитывать все факторы, то все же положение персонала мануфактуры было довольно завидным, так что просьбы о приеме на работу следовали одна за другой.

Контракт по найму повелевал ученику, желавшему стать работником мануфактуры, подчиняться строжайшим правилам. Брали такого ученика на пробу с испыта-

тельным сроком (на неделю); за довольно скромное вознаграждение в десять су в день он должен был работать с пяти часов утра до семи часов вечера как летом, так и зимой; рабочий имел право трижды прервать работу: получасовой перерыв полагался утром, часовой – в полдень, и еще один получасовой – в четыре часа дня. Жалованье сначала поднимали до 15, а потом и до тридцати су в течение первых месяцев после найма, но из заработной платы вычитали стоимость разбитых по вине работника зеркал<sup>39</sup>, вне зависимости от того, разбивались ли они от его неумения или по недосмотру. Если ученик выказывал наличие у него некоторых способностей и рвения, то с ним заключали контракт сроком на год, по истечении срока контракт возобновлялся. Хороший рабочий мог проработать на мануфактуре в одной и той же должности лет тридцать, но он не имел права отлучаться с рабочего места без особого разрешения, а также не имел права удаляться от Сен-Гобена на расстояние более лье. Подобные меры предосторожности были предусмотрены для того, чтобы лишить работников мануфактуры всякой возможности наняться на другую зеркальную фабрику, соперничавшую с Королевской мануфактурой. Чтобы покинуть предприятие, надо было известить управляющего о своем желании за два года до означенной даты.

Мануфактура вкладывала большие средства в обучение своих работников, обучение это было делом долгим и дорогим (не менее 1000 ливров в год на одного работника), на производстве применялись суровые меры наказания; там преследовали и карали «дезертиров». Так, в 1693 г. трое рабочих-литейщиков бросили свои печи, перелезли ночью через стену и ударились в бег. Тотчас же в погоню за беглецами устремились драгуны, они их настигли и доставили в тюрьму. В начале своей деятельности компания выказывала совершеннейшую безжалост-

ность к тем, кто наносил ей какой-то ущерб; так, бывший управляющий, считавшийся протеже министра Лувау, господин де Ла-Поммере имел несчастье рассориться с бывшими друзьями и был вынужден покинуть свой пост, после чего основал в княжестве Домб, а затем в Испании предприятия, составившие конкуренцию Королевской мануфактуре, за что в 1714 г. был приговорен к возмещению убытков в крупных размерах.

Величина заработной платы зависела от квалификации, от стажа работы, от сноровки и мастерства работника; можно утверждать, что на Королевской мануфактуре плата за труд была несколько выше, чем на других предприятиях, в других отраслях промышленности. На мануфактуре существовала строгая иерархия: управляющие получали 2400 ливров в год, а также долю из прибыли, следом за ними шли заместители и начальники различных подразделений (1200 ливров), секретари, приказчики (600 ливров), смотрители складов (40 ливров).

Рабочим выплачивали жалованье еженедельно; делились они на две категории: на работников цехов и мастерских и на подсобных рабочих. К числу первых относились рабочие, имевшие высшую квалификацию, они занимались варкой стекла, литьем, вторые же выполняли самую черную работу, возили и носили элементы смеси и следили за состоянием орудий труда. Мастер-литейщик мог получать до 600 ливров в год, мастер, засыпавший смесь в тигель, получал чуть меньше; за ними шли кочегары (истопники), резчики стекла, шлифовщики, полировщики. И те и другие ставили на каждом зеркале, прошедшем через их руки, свой особый знак, своего рода клеймо, для того, чтобы труд каждого был оценен по достоинству и лучшим из них вручали премии за отменное качество товара. По ночам в цехах и мастерских дежурили особые бригады работников (сменявшихся еженедельно), они



спали на соломенных подстилках прямо в цехах, около печей, и обеспечивали относительную безопасность на производстве. Женщины и дети тоже могли работать на мануфактуре, в основном они были заняты на вспомогательных работах и получали по несколько су в день.

Работники мануфактуры жили отшельниками за высокими стенами, и многие на это сетовали. Чтобы избежать стычек и драк, руководство компании запретило продажу алкогольных напитков на территории предприятия и определило крайне малое число нерабочих дней, лишив работников почти полностью поводов «расслабиться». Ворота предприятия закрывались в восемь часов вечера зимой и в десять — летом; после чего привратник отдавал ключи управляющему. Все работники должны были вернуться за четверть часа до закрытия ворот, и всякие нарушения правил (пребывание в состоянии опьянения, опоздание, упущение в работе) карались вычетом из жалованья, размер этого вычета или штрафа был соразмерен вине работника.

Столь суровый режим, установленный на мануфактуре, имел свои преимущества, среди коих первым следует назвать социальную защищенность персонала. Даже в периоды застоя, когда торговля зеркалами шла вяло или вовсе замирала, в периоды политических бурь и потрясений компания не увольняла работников в массовом порядке. Во время Великой Французской революции, когда в Сен-Гобене были вынуждены погасить печи из-за отсутствия спроса на зеркала, даже тогда рабочих не выставили за ворота, а продолжали сохранять, занимая на других работах, и, что очень важно, без ущерба для жалованья. Причиной такого отношения к рабочим были опасения, что уволенные рабочие будут тотчас же наняты за границу, а дирекция предприятия, возлагавшая надежды на то, что настанут лучшие времена, подобного оборота дела,

разумеется, не желала. В неурожайные годы, когда в стране ощущался голод, работников снабжали провизией бесплатно, а также им бесплатно раздавали блузы и сабо. Работники мануфактуры имели бесплатное жилье, не платили за отопление и пользовались медицинскими услугами, так что их физическое выживание было обеспечено. Специально нанятые архитекторы даже задумали было возвести в Сен-Гобене, в местечке Бель-Эр большое жилое здание, очень современное и функциональное, но сей проект вызвал столь бурные протесты, что от него были вынуждены отказаться; реакция на него оказалась столь бурной, видимо, по той причине, что там намечалось создать нечто вроде коридорной системы со смежными комнатами, и рабочие опасались, что гнет такого совместного существования у всех на виду усугубит тяготы и без того непростой то ли монастырской, то ли тюремной жизни.

Королевская мануфактура в Сен-Гобене была передовым предприятием и в сфере социальной, «опередив» тогда еще не существовавшее трудовое законодательство. Компания разработала и ввела систему социального обеспечения при несчастных случаях, а также по случаю болезни и в старости. Так, по болезни работники получали половину жалованья, а если они были ранены или получили увечье в процессе работы, то на весь период нетрудоспособности им устанавливали пособие по инвалидности. Начиная с 1760 г. дирекция компании стала выплачивать пенсии рабочим, проработавшим на производстве двадцать пять лет, а также тем, кто потерял здоровье на службе компании, правда, если они были «усердны, благоразумны и аккуратны». Вышедшие на пенсию работники сохраняли за собой право пользования жильем, предоставленным компанией, и получали пожизненную ренту. Кстати, рабочий мог получать прибавку к за-

рабочней плате за счет того, что иногда по особому разрешению он мог изготавливать для себя изделия из стекла, предназначенные для продажи. Наконец, рабочий получал дополнительное вознаграждение за выполнение самой тяжелой работы (складывать печи или очищать их после очередной варки), а также получал премиальные за честный труд. Можно смело сказать, что, несмотря на тяжелые условия труда, на суровую дисциплину и на нелегкие условия жизни, Королевская мануфактура в Сен-Гобене, позднее переименованная в Сен-Гобенскую компанию по производству зеркал выглядела настоящим первопроходцем в сфере социальной защиты своих работников.

## Глава III ОТ ПРЕДМЕТА РОСКОШИ К ПРЕДМЕТУ ПЕРВОЙ НЕОБХОДИМОСТИ

### 1. РАЗВИТИЕ ТОРГОВЛИ

#### ЗЕРКАЛО КАК УКРАШЕНИЕ В ЭПОХУ ЛЮДОВИКА XIV

В 1685 г. мадам де Гриньян обставляла свой новый особняк по моде того времени именовавшийся отелем, и мадам де Севинье, следившая с большим вниманием за ходом работ, решила дать ей несколько советов относительно возможной экономии средств, ибо счета все множились и множились. «Мне известно, какое наслаждение можно испытывать, обставляя комнату. И я знаю, что и сама, вероятно, поддаюсь бы искушению без сомнений и колебаний, охватывавших меня всегда, когда представлялась возможность обзавестись вещами не столь необходимыми, когда не имеешь совершенно необходимых!» И она добавляет очень решительно и твердо: «Вот почему я по-матерински и из чувства большой и искренней дружбы порицаю желание господина де Гриньяна подарить вам другое зеркало. Довольствуйтесь тем, которое у вас есть, моя дорогая. Оно вполне подходит к вашей комнате, которая еще довольно далека от совершенства»<sup>1</sup>. Итак, следовало иметь одно зеркало, а не два... Уже по этим строчкам мы можем судить о том, сколь редким и дорогим был сей предмет обстановки в то время.

Материнский совет тем более достоин похвалы, что маркиза могла видеть в самых красивых и роскошных особняках Парижа, какой потрясающий эффект давали зеркала, украшавшие стены. Так, по свидетельству очевидцев, кабинет, в котором принимала визитеров «новая мадам де Лафайет», был переполнен «зеркалами, канделябрами, изделиями из стекла и хрусталя, в соответствии с требованиями нынешней моды». Что касается герцогини Делюд, то она, будучи верноподданной Его Величества, повиновалась повелению Людовика XIV, приказав своим слугам «всю свою прекрасную мебель и изделия из серебра изрубить на куски... Но так как даже куски были превосходны, то она выручила от их продажи 27 000 экю и обставила свои покои новой мебелью из дорогих пород дерева, а также украсила превосходными зеркалами»<sup>2</sup>. Можно долго предаваться размышлениям о психологии людей той эпохи, старавшихся изо всех сил поддержать королевские амбиции своими деньгами и находивших утешение в иллюзиях, в обмане зрения, даруемых бесконечно множившимися отражениями.

Аристократическое общество времен Людовика XIV питало к зеркалам истинную страсть. Зеркала ассоциировались в умах людей того времени со светом, а ведь XVII в. был «веком оптики и зрения»; зеркала как бы освещали темные, мрачные залы и комнаты, они как бы «облегчали» толстые стены, они имитировали окна и походили в своих дорогих рамах на драгоценные украшения, на безделушки. Часто зеркала располагались прямо напротив окон и отражали пейзажи, выполняя роль картин, ибо были прекрасно приспособлены к тому недолговечному союзу искусства и природы, что был возведен в принцип и провозглашен в качестве такового как свод правил высшего света. Осуществлявшиеся недавно рес-

таврационные работы в особняке семейства Лепелетье де Сен-Фаржо в Париже (1989) позволили сделать несколько интересных находок, свидетельствовавших о модах и вкусах той эпохи: так, под укрепленными на стенах зеркалами кое-где были обнаружены картины с изображением пейзажей окрестностей и даже с изображениями особняка, находившегося как раз напротив; картины в точности повторяли то, что отражалось в зеркалах; или, вероятно, зеркала впоследствии были специально укреплены в тех местах, чтобы в них точь-в-точь изображалось то же самое, что было изображено на картинах, что свидетельствует о великом тщании, с коим декораторы выбирали места расположения зеркал.

Природа в те времена тоже стала одним из элементов декора и подвергалась в этой «роли» определенной стилизации, чтобы превратиться в произведение искусства. Мадемуазель де Скюдери представляла себе идеальный «сельский дом», созданный по образу и подобию дворца, описанного в произведении под названием «Борьба любви в сновидении Полифила»; так вот, в этом «скромном жилище» должно было быть множество зеркал, «расположенных напротив оконных проемов таким образом, чтобы они отражали сельские виды и чтобы создавалось впечатление, что эта восхитительная гостиная не имеет с трех сторон стен и совершенно открыта»<sup>3</sup>. Зеркала размещали между резными деревянными панелями и точеными мраморными пилястрами во дворах дворцов и замков для того, чтобы в них отражались прекрасные виды природы, что должно было способствовать радостному возбуждению взоров, духа и разума. Зеркала были повсюду, в том числе и в парках: так, своды грота в парке Сен-Жермен были сплошь покрыты зеркалами. «Когда там пускали воду, то тотчас же можно было уви-

деть сотню каскадов вместо одного и бесчисленное множество струй, бьющих со всех сторон. Каждое зеркало отражает некие предметы и «посылает» их изображения другим зеркалам, так что зеркало, не отражающее какой-то предмет непосредственно, как бы «заимствует» его изображение у соседних зеркал»<sup>4</sup>. Простота реального мира бледнеет и исчезает перед лицом множественности мира искусственного. В этом царстве блеска и роскоши богатство выставляет себя напоказ и многократно преумножается. «Итак, ничто не теряется среди этих зеркал», — добавляет в конце автор сего описания, выказывая наличие у него здравого смысла, вполне достойного какому-нибудь почтенного счетовода.

## ЦЕНА ОТРАЖЕНИЯ

Мануфактура, являвшаяся «поставщицей волшебных снов и сладких прекрасных грез», тем не менее тоже подсчитывала доходы и убытки, причем очень тщательно. Количество заказов росло с каждым днем: в последние два десятилетия века половина семейств парижан обзавелась зеркалами. В начале деятельности предприятия управляющие предполагали, что мощность его составит от 800 до 900 зеркал в год, но даже этого явно не хватало. К тому же очень быстро наступило разочарование, так как зеркала во множестве бились при транспортировке из Сен-Гобена в Париж и во время амальгамирования; кроме всего прочего в них порой обнаруживались столь серьезные дефекты, что клиенты отказывались их покупать. Королевская мануфактура чудом избежала разорения и краха в 1699 г., когда самые знатные семейства принцев и герцогов наотрез отказались покупать зеркала отворачи-

тельного желтоватого оттенка с плохо нанесенным слоем амальгамы. Приказчики мануфактуры были вынуждены наложить лапу на запасы парижских торговцев зеркалами, чтобы отнять у них хорошие зеркала и выполнить заказы, поступившие из королевского дома. Надо сказать, что, несмотря на строгие указы, запрещающие импорт зеркал, сам Людовик XIV нередко закупал через посредников продукцию венецианских мастеров: так, в 1686 г. некий венецианский купец поставил Его Величеству венецианских зеркал на сумму в 3478 ливров, а на следующий год – на 4800 ливров<sup>5</sup>. В 1714 г. королевские посредники были вынуждены вновь из-за отсутствия качественных зеркал на складах мануфактуры обратиться за товаром к итальянцам.

Погрешности в процессе производства долгое время тяжким бременем висели на цене изделий. Зеркало оценивалось в соответствии с его размерами и чистотой стекла, его прозрачностью; тарифы исчислялись, исходя из абсолютных показателей, но следует заметить, что столь высокое качество, которое якобы являлось нормой, было достигнуто приблизительно в 1830 г., после огромных успехов в химии. Один раз в неделю, по пятницам, когда готовая продукция выходила из стен полировальной мастерской на улице Рейи, каждое зеркало представало перед взорами искушенных оценщиков, которые в присутствии управляющего мануфактурой и его заместителей принимали решение, «какую скидку из идеальной цены следует сделать в данном конкретном случае из-за наличия тех или иных дефектов<sup>6</sup>. Но даже с учетом вот таких скидок, зеркала, произведенные во Франции на Королевской мануфактуре, на протяжении долгого времени были более дорогими, чем зеркала венецианские, и менее красивыми, и только в конце века они сравнялись с ними и



в цене, и в качестве, а потому и стали конкурентоспособными.

Начиная с 1700 г. различные технические новшества, введившиеся в Сен-Гобене, давали значительные преимущества французским зеркалам перед зеркалами венецианскими; главное преимущество заключалось в том, что можно было делать зеркала больших размеров, более 70 дюймов (таков был максимум, которого позволяла достичь техника выдувания). Цены стали падать: зеркала размером в полтора метра на метр, стоившие в Венеции до 2000 ливров, в Париже продавались вчетверо дешевле, правда, по чистоте итальянские зеркала все еще превосходили зеркала французские. Делаэ, французский посланник в Венеции, в 1697 г. отмечал, что мастера из Мурано отказались от изготовления крупных зеркал по причине отсутствия работников, способных выдувать такие стекла.

В 1682 г. Королевская мануфактура предлагала два тарифа: первый был предназначен для обслуживания королевских, княжеских и герцогских домов, т.е. наилучших клиентов, второй — для частных лиц. Эти тарифы представляли собой классификацию зеркал на разряды в зависимости от величины и предусматривали различные скидки. Зеркала подразделялись на три категории, и цены на них напрямую зависели от размеров. Зеркала размером от 40 дюймов в высоту (около 1 м 20 см) производили в основном в Турлавиле старым методом выдувания или для их изготовления использовали крупные осколки больших зеркал. Зеркала размером более 80 дюймов всегда изготавливались с применением технологии литья. К самому низшему разряду относились небольшие туалетные или карманные зеркала. Сравнение тарифов позволяет нам оценить, сколь велики были успехи в производстве зеркал. Так, в 1682 г. зеркало самого крупного формата

достигало 40 дюймов и стоило около 140 ливров (эта цена долгое время оставалась неизменной). В начале XVIII в. уже производят зеркала размером 70 на 45 дюймов и продают их по цене 750 ливров, а зеркала размером 90 на 55 дюймов продают по цене 3000 ливров (такова цена для частных лиц). Только через тридцать лет цены значительно опустились: в 1734 г. большое зеркало размером 70 на 45 дюймов стоило не более 425 ливров (цена эта равнялась примерно годовому заработку квалифицированного рабочего на мануфактуре в Сен-Гобене). Спустя столетие зеркало все еще оставалось предметом роскоши, потому что цена его равнялась 90 франкам за квадратный метр, без учета цены рамы и торговой наценки перекупщика и розничного торговца (заработок рабочего в то время составлял в среднем 45 франков в месяц<sup>7</sup>).

Людовик XIV, первый и главный клиент Королевской мануфактуры, закупал товар по льготному тарифу, т.е. примерно вдвое дешевле, чем частные лица. За зеркало размером 40 на 30 дюймов Его Величеству выставляли счет в 126 ливров, за зеркало размером 70 на 44 — 381 ливр, за большое зеркало размером 80 на 45 дюймов — менее 500 ливров. Ежегодные заказы на зеркала, зарегистрированные в отчетных документах Управления королевских зданий в годы, когда велись основные работы по отделке Версаля, достигали астрономических сумм: от 40 000 до 45 000 ливров! Король повелел отделать заново в соответствии с веяниями моды апартаменты своих фавориток, мадам де Монтеспан и мадам де Ментенон. Было подсчитано, что для различных резиденций Его Величества, таких, как Версаль, Трианон, Сен-Жермен, Гланьи, Медон, Людовик XIV приказал закупить в период между 1667 и 1695 гг. зеркал на сумму в 375 000 ливров! Зеркала фигурировали также в списках подарков иноземным монархам, но следует заметить, что на иноземцев право

льготного тарифа не распространялось. Вероятно, все же некоторые пользовались этими привилегиями (султан Турции, правитель Сиама). Вполне возможно, что такие дары, как мы бы сейчас сказали, были своего рода рекламными акциями, потому что правительство Сиама после возвращения посланника на родину с таким подарком, закупило в Сен-Гобене четыреста зеркал.

Члены королевской фамилии и придворные последовали примеру монарха и стали закупать зеркала, пользуясь системой скидок или требуя таковых. Так, из документов явствует, что в 1717 г. герцог д'Антен и маркиз де Лассе потребовали, чтобы им продавали зеркала по тому же тарифу, что и королю, но им было в их просьбе отказано. Герцог Орлеанский за четыре года (1696–1700) купил зеркал на 30 000 ливров, а герцог Анжуйский в 1713 г. повелел прислать ему в Испанию 109 зеркал стоимостью в 26 000 ливров. Руководство мануфактуры могло испытывать опасения, что заказы иссякнут, когда строительство королевских резиденций будет завершено. Однако ничуть не бывало! В период с 1717 по 1764 г. казна затратила на закупку зеркал около 300 000 ливров, а в последующие двадцать лет — еще около 500 000 ливров<sup>8</sup>.

Кстати, частные лица (а эта клиентура была очень многочисленна, хотя и крайне неоднородна) были готовы принять эстафету от высшего общества. В конце века почти все distinguished парижские буржуа обзавелись зеркалами, потому что зеркало уже стало необходимым предметом декора и свидетельствовало об определенном уровне жизни хозяина и о его положении в обществе. Затем пришел черед обзавестись зеркалами ремесленникам столицы. В 1684 г. Лувуа при рассмотрении вопроса о продлении срока действия привилегий, дарованных мануфактуре, обязал снизить на четверть цены на небольшие зеркала, и рынок сразу же значительно расширился.

Листер во время своего пребывания в Париже дивился дешевизне зеркал: «Здесь добились того, что зеркала стоят так дешево, что нет теперь здесь ни одного наемного экипажа, ни одного фиакра, у которого спереди не было бы укреплено большое зеркало»<sup>9</sup>. За два года (с 1698 по 1700 г.) количество продаваемых зеркал выросло в четыре раза (ежегодная сумма продаж достигла 750 000 ливров); разумеется, были и периоды застоя, порожденного войной или финансовым кризисом, но были резкие всплески (в 1700 г. (954 000 ливров), а также в 1713–1714 гг.). В 1722 г. тарифы были отпечатаны в виде брошюр и рассылались по Франции. В период громкого скандала, связанного с крахом системы Лоу, некоторые спекулянты-перекупщики избрали зеркала в качестве ценности, в которую можно вкладывать деньги с целью спасения своего состояния!

В середине XVIII в. были зафиксированы новые рекорды Сен-Гобена: между 1745 и 1755 г. количество проданных зеркал и вырученные от продажи суммы удвоились, а в 1750 г. сумма эта достигла 1 182 000 ливров<sup>10</sup>. Стоит отметить, что в то же десятилетие зеркальные мастерские в Мурано практически уже прозябали, влача жалкое существование, несмотря на заказы англичан<sup>11</sup>.

В 1743 г. сумма выручки за проданные зеркала достигла там 584 000 дукатов, но в 1761 г. составила уже всего лишь 314 000, что означало почти двукратное сокращение производства менее чем за двадцать лет, к тому же и репутация у зеркал венецианских мастеров с каждым годом становилась все хуже. По мнению такого знатока, как Боск д'Антик, в 1780 г. в Венеции оставался всего лишь один мастер, умевший изготавливать «хрустальное» стекло и продававший свои зеркала по бешеным ценам.

Новый всплеск повышенного спроса на зеркала произошел в 1770 г., став особенно благоприятным для тор-

говли; в сей благословенный год Сен-Гобенская мануфактура даже не смогла удовлетворить все запросы, и пришлось снять запреты на импорт зеркал из-за границы. Еще один подъем, вернее, резкий скачок в торговле произошел в эпоху Реставрации, в 1820–1825 гг.

### ОРГАНИЗАЦИЯ ТОРГОВЛИ

Как осуществлялась торговля зеркалами? Разумеется, руководство мануфактуры предпочло сохранить за собой «пути и потоки распространения», но оно было вынуждено пойти на уступки под напором упреков и жалоб со стороны торговцев зеркалами, и так почти доведенных до разорения самим фактом существования монопольного права мануфактуры. В конце концов был найден компромисс, устроивший обе стороны: парижские зеркальщики обрели право самостоятельно проводить процесс амальгамирования и продавать зеркала, предназначенные на продажу частным лицам, а мануфактура сохранила за собой все поставки на нужды монарха, т.е. государства, и весь объем экспорта. Зеркальщики из провинции, менее многочисленные и не столь объединенные, как парижские, таких привилегий не получили.

Система торговли, достаточно сложная, по мнению С. При, специально занимавшегося изучением данного вопроса, не раз претерпевала значительные изменения<sup>12</sup>. Сначала мануфактура передала исключительное право на продажу производимого товара посредникам, облаченным особым доверием и в то же время и ответственностью. Эти торговые представители забирали у компании все зеркала, которые она производила, в том числе и те, что предназначались для королевских домов, оплачивали их и брали на себя обязанность размещать их на хранение

у торговцев. Они извлекали свою выгоду путем начисления комиссионных на сумму совершенных сделок, комиссионные эти увеличивались по прогрессивной шкале в зависимости от величины продаж, но надо заметить, что с этих представителей удерживали стоимость непроданного товара. Система дала сбой в 1701 г., и на следующий год по инициативе Фр. Жоффрена на самой мануфактуре на улице Рейи была создана специальная особая группа в составе двух контор, одна из которых осуществляла торговлю в Париже, другая вела дела с королевскими домами, с закупщиками из провинции и из-за границы; руководил деятельностью этой службы генеральный казначей компании.

Закупка зеркал для короля входила в обязанности королевского зеркальщика, который лично прибывал на улицу Рейи. Он делал свой выбор на этапе полировки, и только после этого отобранные зеркала проходили процесс амальгамирования. Парижские торговцы прибывали для закупки товара по пятницам, после того, как все изготовленные зеркала проходили оценку. Зеркальщики внимательно осматривали зеркала на специальных выставочных галереях и указывали на то, что они хотели бы приобрести. Когда на мануфактуре не было зеркал нужных размеров, там отчасти шли навстречу пожеланиям клиентов и обрезали зеркала больших размеров, но при условии, что обрезанный край будет не более четырех дюймов. Специальный носильщик-посыльный доставлял заказанное стекло в мастерскую зеркальщиков, где оно должно было подвергнуться амальгамированию. Выход готовой продукции за ворота мануфактуры находился под строгим контролем генерального инспектора. На мануфактуре велся жесткий учет и ежегодно составлялся подробный отчет о наличии продукции на складах и в мастерских.

## 2. ПАРИЖСКАЯ МОДА

### ЦАРСТВО ГАЛАНТЕРЕЙЩИКОВ-ЗЕРКАЛЬЩИКОВ

Зеркальщики, сосуществовавшие в качестве членов профессиональной корпорации, т.е. цеха, с 1581 г., относились к четырнадцатому из двадцати классов парижских торговцев галантерейными товарами и составляли третий цех из четырех городских цехов ремесленников, цех очень влиятельный, активный, объединявший людей осмотрительных, осторожных, но одновременно и дальновидных, коих уже в годы правления Генриха III насчитывалось около 3000 членов, владевших 2000 мастерских и лавок<sup>13</sup>. «Торговцы всякой всячиной, изготовители пустяков» — такое определение дает знаменитая «Энциклопедия» галантерейщикам, вероятно, потому, что они довольствовались тем, что приспособливали свое производство ко вкусам и запросам времени, доводя свое искусство до того, что цена первоначального продукта, обработанного должным образом и превращенного в модную штучку, отличавшуюся привлекательным внешним видом, могла удесятиться. Галантерейщики были жадны до всяческих новинок, они сами были законодателями мод, и самые ловкие из них отправлялись на поиски товаров за границу. Галантерейщики-зеркальщики и ювелиры высшего класса, т.е. наилучшие из лучших, на протяжении долгих лет вводили моду на зеркала, и именно они придавали Парижу вид столицы роскоши и блеска. Сначала вещи считались модными в течение 20–25 лет, но в XVIII в. смена модных веяний происходила все быстрее и быстрее, и галантерейщики считали своим долгом без остановки и промедления предлагать своим клиентам еще невиданные вещи и создавать новые потребности, тем самым порождая спрос. Некий сицилиец, прогуливав-

шийся по Парижу в 1714 г., был ослеплен и ошеломлен увиденным: «Здесь блистает невиданным блеском множество лавочек, в коих продают вещицы ненужные, бесполезные»<sup>14</sup>. Далее он пишет, что одежда выходит из моды быстрее, чем увянет цветок. Покупать предметы роскоши — излюбленное занятие людей знатных и богатых.

Где располагались самые лучшие, самые модные лавки? Своими изысканными товарами славились лавки Пале-Рояля, лавки у Нового моста, у моста Нотр-Дам, на улице Сент-Оноре, где обосновался Лазар Дюво, поставщик Его Величества и мадам де Помпадур по части мебели и золотых и серебряных изделий, а также держали там свои лавки Эрикур и Дегер, знаменитые ювелиры. В так называемой «Удобной книге адресов города Парижа» Авраама (Абрама) дю Праделя, изданной в 1692 г., являющейся настоящим справочником торговых заведений, указано множество адресов зеркальщиков-галантерейщиков, торговавших одновременно и зеркалами, выпускаемыми Королевской мануфактурой, и венецианскими зеркалами, и «случайным товаром», по ценам, так сказать, на любой кошелек; содержатся там сведения и о том, что в лавках «Солнце» и «Золотая корона» на Ке-д'Орлож продавали зеркала, очки, увеличительные стекла, микроскопы. По сведениям этого «Боттена», в конце XVII в. на улице Сен-Дени мадам Делару продавала наравне с зеркалами хрустальные люстры и жирондоли и давала их напрокат в дни празднеств. По сведениям автора «Удобной книги...», самой лучшей репутацией пользовались лавки около моста Нотр-Дам, ибо там был самый богатый выбор товаров. Известно, что в 1682 г. во время великих торжеств в ознаменование счастливого разрешения от бремени супруги дофина, местные галантерейщики так изукрасили свои лавки, что превратили их в настоящие дворцы; по свидетельству очевидцев, они осветили свои



окна почти бесчисленным количеством огней; стены же лавок они украсили зеркалами всех видов, и ряды этих зеркал с гранеными и золочеными краями доходили до крыш»<sup>15</sup>. Одна из лавок, стены коей были увешаны гобеленами и зеркалами, оказалась столь великолепной по своему убранству, что была избрана в качестве помещения, где был дан бал. То же зрелище открылось взорам парижан и в 1682 г., когда король после тяжелой болезни прибыл в Париж. Зеркальщики, чьи лавки расположились на мосту, по которому Людовик XIV должен был проследовать в Ратушу, создали для Его Величества на мосту «настоящую стену из зеркал, дабы многократно умножить его изображение». Некоторые богатые торговцы, вроде Дерно с улицы Руль или Делару, в конце концов передавая дело от отца к сыну, основали настоящие династии деловых людей. У них было обостренное чутье, они умели уловить тенденции в развитии моды, умели почувствовать, каковы вкусы, нравы и веяния времени, а потому избрали для себя поприще, на котором занимались тем, что не только открывали модные штучки, которые нужно было иметь, чтобы не отстать от моды, но и изобретали их, создавали и навязывали их обществу. При помощи Ватто, запечатлевшего на своем полотне немало галантных сцен и видов Парижа, нам известно, как выглядела вывеска над лавкой Жерсена на Новом мосту; она извещала парижан о том, что сей торговец-ювелир торгует всевозможными изысканными новинками, редкостями, драгоценностями, зеркалами, картинами, китайскими статуэтками, лаковыми китайскими вазами и шкатулками, японским фарфором (1740). Верне запечатлел вывеску, красовавшуюся над лавочкой «Маленький Дюнкерк» на набережной Конти, куда баронесса Оберкирш приходила, чтобы покупать драгоценности и безделушки. Над конторой торгового дома семейства Дарно<sup>16</sup> на улице Делла-Монне можно было прочитать: «Дарно-отец и Дарно-



Веласкес. Венера перед зеркалом. 1651



Веласкес. Менины. 1654



Веласкес. Христос в доме Марфы и Марии. 1620



Веласкес. Христос в доме Марфы и Марии  
(Фрагмент. Изображение в зеркале)



Гойя. До смерти. 1799



Ян Вермеер. Кавалер и дама у спинета. 1665



Рубенс. Венера перед зеркалом. 1615





Дюрер. Автопортрет. 1500

сын, торговцы и зеркальщики, поставщики Его Величества; продажа зеркал, канделябров, люстр, бра, мебели из древесины ценных пород, изделий из фарфора и настенных и напольных часов».

По богатству и красоте огранки края зеркала можно распознать, что оно побывало в руках одного из признанных мастеров своего дела. Они закупали зеркала после амальгамирования и гранили их, а также вставляли в рамы, проявляя вкус и выдумку. Использовались рамы из красного и черного дерева, из кедра, из палисандра, из золоченой бронзы; эдикты (королевские указы), запрещавшие использовать для этих целей драгоценные металлы, принуждали мастеров прибегать к помощи фантазии и являть чудеса искусства как в смысле используемых материалов, так и придаваемых рамам форм: так, применяли и кожу, и черепаховый панцирь, и резьбу по дереву, столь тонкую, что дерево превращалось в кружево; около 1770 г. стали изготавливать зеркала круглой или овальной формы, а также прямоугольные, но в особых рамах с капителями «а-ля Дофина». Зеркала защищали от внешнего воздействия среды при помощи маленьких изящных занавесочек: шелковых или из тафты, украшенных галунами, шнурами, тесьмой. В XVIII в. на верхней части зеркальных рам появляются изображения фантастических животных и даже статуэтки; на рамах возникают орнаменты, в которых используются китайские мотивы, а также появляются рамы в стиле «рокайль», в котором обильно используются орнаменты в виде переплетенных ветвей, ажурной вязи в виде цветочных гирлянд и ожерелий из диковинных морских раковин<sup>17</sup>. Изогнутые капители с причудливой резьбой соперничают в красоте и изяществе со строгими лепными украшениями в классическом стиле, имитировавшими стиль искусства Древней Греции и Древнего Рима. Размеры зеркал были самые разные: самые заурядные, так сказать, расхожие модели были

высотой в фут и включали всего одно зеркало, но встречались и такие, где два зеркала располагались друг против друга.

### ЗЕРКАЛО И МЕБЛИРОВКА В XVIII в.

Зеркала вставляли, встраивали в предметы мебелировки. Зеркало могло служить украшением письменному прибору, шкафчику для хранения корреспонденции, письменному столу, отделениям шкафа, настенным светильникам и т.д. Зеркало стало необходимым для дамского туалетного столика и для мужского туалета, перед которым мужчины брились. Лазар Дюво начал специализироваться на торговле туалетными столиками для великосветских дам, столиками из ценных пород дерева, украшенными чудесными зеркалами, которыми его клиентки-аристократки были очень довольны; в особенности были роскошны и даже величественны туалетные столики мадам де Помпадур с их бесчисленными отделениями для щеточек, флакончиков, с множеством ящичков и зеркал в изящнейших ажурных оправках. На протяжении долгого времени туалет представлял собой лишь кусок дорогой ткани: тонкого полотна, саржи или сукна, атласа или муслина, а то и вовсе кружевное покрывало, что набрасывался на сундучок или шкафчик, на котором стояли и лежали все аксессуары, необходимые для ухода за лицом и прической. То, что мы теперь называем туалетным столиком, а тогда чаще всего именовали просто туалетом, находилось обычно в каком-нибудь укромном местечке, в будуаре, маленьком кабинетике, в гардеробной, где иногда спала служанка и где хранили белье. В XVII в. они еще были редкостью, а в веке XVIII стали явлением вполне заурядным. В середине века в моду вошли маленькие пе-

реносные столики, состоявшие из круглой столешницы, покоившейся на одной ножке<sup>18</sup>; постепенно они превратились в довольно сложные сооружения – произведения искусства мастеров-краснодеревщиков, потому что у них появились многочисленные ящички, и их обязательно украшало зеркало, которое можно было наклонять под необходимым углом; столешницу такого столика обязательно украшала деревянная мозаика.

Эти предметы мебелировки «находили себе место», как мы уже говорили, в укромных уголках и предназначались исключительно «для поддержания чистоты», т.е. для того, чтобы приводить себя в порядок. Архитекторы, которые в то время занимались и внутренним убранством дома, советовали для таких целей выбирать небольшую комнату (5 на 4 м), выходящую окнами на север и выложенную плиткой из твердого известняка под названием «лиес». В такой комнате следовало разместить минимум три зеркала, да еще так низко, чтобы человек мог видеть себя в полный рост. Вот так рождалась туалетная комната или туалет. Эта новинка приживалась в XVIII в. очень медленно (из 800 жилищ парижан, описания которых приводятся в посмертных описях имущества после 1750 г., только в незначительном количестве имеются упоминания о наличии таких комнат: примерно в 6,5%)<sup>19</sup>. Посетителей (любовников или подруг) допускали в сие святилище, вот почему там были столь необходимы зеркала, ибо «никому не может быть безразлично, как он выглядит, когда его посещают те, кто пришел выказать ему свое расположение и почтение».

Собственно и ванная комната стала завоеванием XIX в., хотя в некоторых трудах по истории архитектуры можно найти утверждения, что ванные комнаты стали появляться уже в конце XVIII в. Считалось, что комната эта должна быть непременно отделана мрамором, и

Ле-Камю де Мезьер назвал ее не просто ванной комнатой, а «спальной с ванной», ибо, по его мнению, «зеркала, отражая воду, создают впечатление, что перед нами небольшой водоем, чье спокойствие и безмятежность навевают сон»<sup>20</sup>.

Зеркала в XVIII в. значительно изменили внешний вид предметов мебелировки и вид внутреннего убранства дома. Потребовалось некоторое время, чтобы привыкнуть к этим изменениям, ибо зеркала изменяли и взаимоотношения между пустыми и заполненными пространствами, нарушали уже установившееся и казавшееся незыблемым равновесие. Архитектор Ж.-Ф. Блондель так описал те тревоги и даже страхи, которые породили зеркала в тот период, когда большие трюмо только-только начали входить в моду: «Многие особы резко возражали против употребления зеркал в простенках между окнами под тем предлогом, что зеркала представляют взору пустоты, а посему совершенно неестественно представлять как просвет, как пустоту то, что должно быть заполнено неким материалом»<sup>21</sup>.

Но вскоре люди уже не могли обходиться без того света, что приносили в жилище зеркала. Они осознали, что зеркала оживляют любые поверхности, вот почему зеркала стали вытеснять картины, гобелены и ковры, и вытеснили до такой степени, что известный ценитель искусства, которого мы сейчас бы назвали критиком или искусствоведом, господин Ла-Фон де Сент-Иенн выражал искреннее сожаление по поводу того, что зеркала «наносят смертельный удар великой живописи, т.е. живописи, использующей исторические сюжеты», но все же и он вынужден был признать, что во многом, в том, что зеркала вошли в моду, они были обязаны теми несомненными преимуществами, коими они одарили человека. «Зеркала как бы пронзают стены и тем самым увеличивают жилище, присоединяют к нему новое пространство; они с ве-

ликой пользой вновь отдают свет, который получают, будь это свет дневной или свет от свечей и факелов; так каким же образом человек, прирожденный враг сумрака и всего того, что может навевать на него грусть и печаль, мог бороться с искушением и не полюбить то украшение, которое дарует ему самому радость?»<sup>22</sup> Вероятно, этими словами сказано все относительно глубинных причин, объясняющих успехи зеркал.

### УСПЕХ ЗЕРКАЛЬНЫХ ТРЮМО

Последним пискom моды в деле украшения жилых помещений особняков парижских аристократов были трюмо; обычно честь изобретения сего предмета мебелировки приписывают Роберу де Котту (1656–1753); архитекторы в тот период задумывались над тем, чтобы разместить над каминами зеркала, и кто-то из них осуществил эту идею на практике, но вполне вероятно, что де Котт вовсе и не был первым. Как бы там ни было, в описях имущества парижан подобные новинки упоминаются с конца XVII в., но наибольшее распространение трюмо получают во времена Регентства, а в среде городской буржуазии — после 1750 г.

Словом «трюмо» стали называть зеркала, размещенные между окнами, состоявшие из двух или трех небольших зеркал, соединенных вместе, или представлявшие собой одно большое зеркало, укрепленное на ножках и оправленное в красивую деревянную раму, украшенную пилястрами с различными орнаментами; в высоту трюмо могли достигать двух метров. Так, из документов той эпохи нам известно, что вдова некоего господина Терно, занимавшего пост провиантмейстера в Дворцовой канцелярии, проживавшая на улице Де-ла-Арп, приказала в 1695 г. доставить к себе на дом и установить два трюмо для ками-

на, из коих одно состояло из трех зеркал размером 14 на 10 дюймов, а второе — из трех зеркал размером 10 на 6 дюймов, а также большое зеркало в золоченой деревянной раме; главную залу в доме сей дамы украшало «большое трюмо у камина, каждое размером в ширину в один фут и восемь дюймов и в высоту в один фут и четыре дюйма, к коим с обеих сторон к рамам были приделаны медные бра-подсвечники»<sup>23</sup>. Иногда в домах зеркала размещали одно над другим или ставили одно перед другим так, что свет, излучаемый свечами, укрепленными в подсвечниках и канделябрах, приделанных к основаниям или к рамам зеркал, отражался в зеркалах и тем самым его как бы становилось больше.

Труд Жермена Бриса под названием «Описание Парижа» впервые увидел свет в 1684 г. и затем издавался до 1752 г. еще одиннадцать раз; его тоже можно причислить к категории справочников, содержащих сведения о лавках, торговавших предметами роскоши, но в нем кроме всего прочего даны описания самых красивых и богатых особняков Парижа того времени, особняков, именовавшихся в ту пору не особняками и не дворцами, а отелями. Автор описывает самые хитроумные изобретения, самые красивые декоративные мотивы архитектуры того времени и все, что, по его выражению, «было изменено по прихоти эпохи». Разумеется, достойное место занимают в этом труде и зеркала. Жермен Брис пишет о том, что Ренуар де Ла-Туан, чрезвычайный казначей военного ведомства, проживавший на улице Нев-Сент-Огюстен, и господин президент парижского Парламента Амело, проживавший на улице Вьей-дю-Тампль, пожелали в конце XVII в. заново обставить и украсить свои отели «всем самым прекрасным, чудесным и даже невиданным, что только можно себе вообразить, в том числе и зеркалами необычайно больших размеров, с гранеными краями и с великолепными рамами из черепахового панциря» (1698).

Отель господина Ж.-Б. Терра, хранителя печати герцога Орлеанского, по свидетельству Бриса, имел кабинет, «где повсюду были зеркала». В отеле Пьера де Канси, на площади Людовика Великого, «все сверкало и сияло от обилия золота и огромных зеркал». В новой галерее отеля Ришелье, того самого, что еще именовали «дворцом кардинала», зеркала, возвышавшиеся над камином, поднимались почти до самого потолка, т.е. до карниза; по свидетельству автора, «их расположение было столь благоприятно, что в них отражались все красоты этого места и часть большой гостиной». В отеле герцогини Буйонской, около коллежа Мазарини, у зеркал над камином стояли небольшие колонны из китайской яшмы. В небольшом отеле Бурбон, принадлежавшем Анне Баварской, курфюрстине пфальцской, в 1710 г. были сделаны «необычайные улучшения, послужившие к его украшению; в том числе каминны были обложены превосходным мрамором и украшены зеркалами»<sup>24</sup>.

Вообще-то, по правде говоря, теперь уже было довольно мало общего между такой редкостной и дорогой вещицей, как зеркало мадам де Гриньян, величиной с большую тарелку, ценность которому придавала украшенная тончайшей резьбой ажурная рама, и теми небольшими прямоугольными или квадратными зеркалами, заключенными в простые зеленоватые или сероватые рамки, что украшали все более или менее зажиточные дома. Пристрастие к зеркалам не проходило, нет, напротив, оно все более увеличивалось, захватывая все новые слои населения. Объявление, опубликованное в периодическом издании, предназначенном именно для публикации всяких объявлений и сообщений рекламного характера, извещало в 1754 г. парижан о том, что для почтеннейшей парижской публики будет представлять несомненно чрезвычайный интерес распродажа зеркал,



отменное качество коих гарантируется; распродажа должна была состояться в замке Баньоле в течение нескольких дней беспрерывно. «Там будет выставлено на продажу более двухсот зеркал, которые покойный герцог Орлеанский, регент королевства, повелел подрядчикам мануфактуры продать»<sup>25</sup>.

Ученые трактаты по архитектуре, среди них есть и очень знаменитые, вроде труда господина Ле-Камю де Мезьера, посвящали немалое количество страниц правилам установки и размещения зеркал, требовавших неукоснительного соблюдения; прежде всего надо было каждое зеркало внимательнейшим образом осмотреть, если предполагалось разместить несколько зеркал вместе; так вот, следовало тщательно их подбирать, следить за их чистотой и прозрачностью, за цветом, правильностью формы и качеством отражения, «ибо было бы смешно и странно, если бы нимфа, желающая лицезреть всю красоту своих прелестей, вдруг увидела бы в зеркале вместо идеально-правильных черт лица вытянутое или сплюснутое лицо с искаженными гримасой чертами»<sup>26</sup>. Эта безумная страсть к зеркалам породила следующий шуточный комментарий Себастьяна Мерсье: «Когда дом построен, можно считать, что ничего еще не сделано и что затраченная сумма составляет лишь четверть предстоящих расходов. Тогда приходят столяр, торговец декоративными тканями, обивщик мебели, художник, маляр, позолотчик, резчик и краснодеревщик. Затем следует повсюду повесить и расставить зеркала, а также разместить колокольчики»<sup>27</sup>.

Зоркий наблюдатель немного посмеивается над буржуазными претензиями своих современников, ведь зеркала, отражая предметы, как бы удваивают богатства хозяина дома, а наличие повсюду колокольчиков свидетельствуют о наличии многочисленных услужливых лакеев!

Итак, дом без зеркала — не дом. В периодическом издании объявлений «Анонс, афиш э ави дивер» всегда в объявлениях о сдаче домов в аренду указывалось наличие в них зеркал как дополнительное удобство, которое могло привлечь внимание потенциального нанимателя. Вот примеры таких объявлений: «Сдается дом в Орлеане, построенный в современном стиле. Жилые помещения в нем красивы, просторны и удобны, стены комнат обшиты деревянными панелями и украшены зеркалами»; «сдается дом в Нанте; в главной зале сего жилища пол устлан наборным паркетом, потолок покрыт росписью, а стены украшают зеркала» (1758); или в периодическом издании объявлений, издававшемся в Лионе под названием «Птит афиш де Лион», можно было прочесть про сдачу внаем «загородной резиденции с полной меблировкой, обтянутой шелком, и с зеркалами и трюмо в комнатах». Провинция познала всю утонченность изысканной роскоши, столь соблазнявшей парижан в начале XVIII в., значительно позднее, вот почему в объявлениях столь настойчиво подчеркивалось наличие в сдаваемых помещениях зеркал. Не стоит этому удивляться слишком сильно, ведь даже в Париже еще в XIX в. на табличках указывали, что в сдаваемых квартирах имеются зеркала...

### 3. ЗЕРКАЛА, ЗЕРКАЛЬЦА И ЗЕРКАЛЮШКИ

#### ШИРОКОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЗЕРКАЛА В ПАРИЖЕ

«Вскоре будуар какой-нибудь жены торговца сукном будет весь увешан и заставлен зеркалами... Куда их только не суют!» Это шутовское высказывание Себастьяна Мерсье свидетельствует о массовом характере явления ярче, чем научные исследования и статистические дан-

ные. Зеркало, бывшее в эпоху царствования Людовика XIV предметом редким и дорогим, которым пользовались лишь в узком кругу избранных, спустя сто лет стало предметом обихода из числа заурядных, ибо около 70% парижских семей им пользовались, а в провинции немалая часть населения тоже уже обладала этим сокровищем. Женщины украшали зеркалами свои будуары и гостиные, свои спальни и альковы, стены и потолки, лестничные пролеты и площадки, гардеробные и просто предметы мебелировки.

Воображение изобретателей-новаторов работало плодотворно, и в конце XVIII в. так называемое псише, т.е. большое наклонное зеркало на ножках, стало символом эпохи и заняло почетное место в будуарах. Оно представляло собой увеличенный вариант туалетного зеркала или туалетного столика. Сначала его называли зеркальной ширмой, по примеру тех зеркальных ширм, что ставили перед каминами. А. Юнг, совершивший в 1787 г. путешествие по Франции, дивился «забавной новинке», как он называл зеркала, устанавливаемые перед каминами вместо тех ширм, что ставили в Англии<sup>28</sup>. Итак, псише представляло собой нечто вроде туалетного столика двухметровой высоты, правда, оно не имело ни собственно столика, ни ящичков, а имело с боков только два бра, предназначенные для свечей, или два канделябра для тех же целей; постепенно псише изменялось и делало приобретения: с боков появлялись дополнительные зеркала и небольшие боковые шкафчики, но одно оставалось неизменным, а именно то, что центральное зеркало могло поворачиваться в любую сторону под определенным углом. Этот вид зеркала получил свое название примерно в 1810 г.<sup>29</sup> Псише стало необходимым спутником и помощником всякой красавицы в период Империи и Реставрации. По мере распространения во все более и более ши-

роких кругах и слоях населения, по мере увеличения его размеров общественный статус зеркала изменялся. Когда оно превратилось в предмет обихода, в предмет обычный, оно как бы растворилось среди остальной мебелировки и среди остального декора, и перестало привлекать внимание. Ж. Калло, изучавший нравы предшествующих поколений, совершенно справедливо отметил в 1827 г. эту метаморфозу, произошедшую в конце XVIII в. Зеркала сыграли большую роль в новом стиле обстановки жилища, но это были уже не прежние зеркала, окруженные широкой резной и золоченой рамой, наподобие тех рам, в которые были заключены огромные полотна на исторические сюжеты, картины, запечатлевшие сцены охоты или натюрморты, это были скромные зеркала в слегка позолоченных легких простеньких рамках из багета, не привлекавшие к себе внимания. Располагались они повсюду: в простенках и над каминами, одним словом, «куда бы ни пожелали повернуться дамы, они могли видеть себя во весь рост и любоваться собой в свое удовольствие»<sup>30</sup>.

В конце XVIII в. реальностью стали прекрасные грезы, сны и мечты, очаровывавшие души героев волшебных сказок. Зеркала завоевали, заполнили все места, где протекала жизнь и где они заменили гобелены, ковры, декоративные ткани; они украшали стены новомодных кафе, лавочек, где продавали прохладительные напитки, и домов свиданий<sup>31</sup>. Все страны Европы охватило настоящее безумие, и эта мания обходилась государствам очень и очень дорого. Власти Женевской республики даже издали особый указ (эдикт), в соответствии с которым гражданам запрещалось под страхом наложения крупного штрафа «иметь в каждой комнате более одного зеркала и иметь зеркала, размерами превосходящие в высоту 32 дюйма». Далее следовало такое положение: «Мы запрещаем даже людям, имеющим высокое положение в обществе, иметь

более двух зеркал указанных размеров, а лицам менее знатным и занимающим более скромное положение, запрещается иметь более одного зеркала высотой в 24 дюйма»<sup>32</sup>. Вероятно, в данном случае заботам о соблюдении строгости нравов сопутствовала и забота об экономии...

Искусство красивого, изящного, изысканного образа жизни из высшего света постепенно распространялось на другие слои общества, захватывая прежде всего сначала городскую буржуазию, а уже оттуда проникая и в среду простонародья (с 30-х гг. XVIII в. слуги стали подражать господам в покупках, их примеру последовали и ремесленники; об этом свидетельствуют описи имущества, составленные после смерти тех, кто зарабатывал себе на хлеб насущный тяжким трудом, потому что в них часто упоминаются небольшие зеркала). Ретиф де ла Бретонн, описывая комнату не то на постоялом дворе, не то в каком-то трактире, сдававшуюся за 4 ливра в месяц, перечисляет имевшуюся там самую простую мебелишку: кровать, стол, два стула, кувшин с водой, лохань и маленькое зеркало<sup>33</sup>. Однако трюмо тогда были редкостью и соответствовали действительно высокому уровню жизни в семьях, где имели возможность заботиться о красоте обстановки жилища: так, бедная юная девушка, изготавливавшая мази и притирания для богатых особ, в произведении Ретифа де ла Бретонна «Современницы», принужденная заняться проституцией, впервые видит свое отражение, вглядываясь в трюмо в доме своей кровельщицы и не узнавая себя.

В 1750 г. треть парижских семей ютились в одной комнате, все вместе: взрослые и многочисленные дети<sup>34</sup>. Статистические исследования посмертных описей имущества (числом около 500) дали следующие результаты: было установлено, что в период 1695–1715 гг. половина рабочих и служащих имели зеркала (по одному) размером

менее 20 дюймов (50 см) и только у 10% из них имелись зеркала более крупные. К 1750 г. положение изменилось: уже две трети парижан из числа простонародья имели в хозяйстве по зеркалу и у четверти из них зеркала были размерами крупнее 20 дюймов<sup>35</sup>. Прогресс очевиден, да к тому же следует учитывать и тот факт, что в немалой части хозяйств (или семей) имелось несколько зеркал.

Итак, можно сделать вывод, что в среде парижского простого люда в основном были распространены зеркала небольшие. Так, героиня романа Мариво Марианна сетует на то, что у своей квартирной хозяйки нашла лишь маленькое зеркальце, чтобы померить чудесное платье, подаренное ее покровителем, и осталась очень недовольна, потому что могла видеть себя лишь наполовину<sup>36</sup>. Большие зеркала оставались редкостью и в XVIII в. и украшали в основном дворцы аристократов, описанные Жерменом Брисом. Из документов того времени мы знаем, что в 1759 г. всеобщее восхищение при распродаже имущества мадам Эро вызвало зеркало из цельного стекла высотой в 65 и шириной в 50 дюймов, которое рассматривали как диковинку. Восемь лет спустя настоящее паломничество наблюдалось в лавке господина Делиля, что на улице Бурдонне, потому что от желающих увидеть зеркало высотой в 78 и шириной в 47 дюймов отбоя не было<sup>37</sup>.

Себастьян Мерсье в шутовском, почти издевательском тоне повествует о том, как в день Людовика Святого, когда Версаль был открыт для широкой публики, туда, в королевские покои устремились толпы плохо одетых людей, заполнивших залы и галереи вместо придворных и вытаращивших глаза от изумления. «Швейцарцы смеются при виде того, как ошеломленный, оторопевший ремесленник, запрокинув голову рассматривает роспись на потолке и как он вытягивает шею, чтобы полюбовать-

ся на свое отражение в зеркале»<sup>38</sup>. Подобное поведение является верным признаком того, что большие зеркала, в которых можно было увидеть себя во весь рост, были еще редки даже в Париже. Они были крепко-накрепко связаны с особым мировоззрением и мировосприятием, с любовью к роскоши и праздности, с желанием выставить себя напоказ, что было свойственно представителям определенных слоев общества и определенных профессий. Зеркало было знаком принадлежности к определенному слою общества, знаком социального положения, и считалось, что каждый приличный дом должен быть украшен зеркалами. Так, в период Реставрации Октав де Маливер, герой романа Стендаля «Арманс», придя в восторг от вида особняка Бонниве, мечтал украсить свое собственное жилище большими зеркалами из Сен-Гобена и думал: «У меня будет прекрасная гостиная... Я прикажу разместить в соответствии с моим вкусом три зеркала высотой в семь футов каждое (2,30 м). Мне всегда нравились эти великолепные, немного мрачноватые предметы, столь украшающие дом. Интересно, а каковы размеры самых крупных зеркал, которые делают в Сен-Гобене?»<sup>39</sup>

#### МЕДЛЕННОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЗЕРКАЛА В ПРОВИНЦИИ

Провинция следовала примеру Парижа, но отставала на несколько десятилетий. Разумеется, аристократ, посещавший Версаль, уже давным-давно привез этот изысканный предмет мебелировки в свой родовой замок. Парадные комнаты и покои хозяев почти всегда украшали зеркальные трюмо у каминов и в простенках между окнами. Но провинциальная буржуазия, руководствовавшаяся строгими принципами экономии, принимала сей предмет, казавшийся ей пустой забавой, с некоторым недоверием. Хрупкость предмета, которого любое нелов-

кое движение могло превратить в грудю осколков, его бесполезность, сам тот факт, что этот предмет создает впечатление пустоты и как бы образует дыры в толстых, прочных, крепких стенах-защитницах, нанося ущерб интиму и тайнам семейной жизни, — все это несколько не способствовало тому, чтобы именитые горожане решили потратиться на покупку. Скорее всего, речь шла не об уровне жизни, а о менталитете...

И все же в первой трети XVIII в. описи имущества свидетельствовали о наличии у почтенных провинциальных буржуа небольших туалетных зеркал и туалетных столиков. Так, у жительницы Сен-Мало, вдовы довольно богатого судовладельца, в 1729 г. имелось одно квадратное зеркало, оцененное всего в 10 ливров. У другой дамы — бретонки было «только два туалетных зеркала и одно зеркало побольше, находившееся в ее комнате». У торговца фаянсовыми изделиями из Лиможа, у которого в лавке и на складах лежало десять тысяч изделий заводиков Неве-ра и Руана, а также привозной товар из Голландии, имелось всего одно зеркало, висевшее на стене в его комнате и державшееся на двух крючках, а также маленькое туалетное зеркало (1767)<sup>40</sup>. Да, в провинции тоже делались попытки придать жилищу приятный вид, сделать жизнь более комфортной, но попытки эти были весьма робкими. Признаки определенного достатка, зажиточности проявлялись в наличии в домах аксессуаров общественной жизни, полезных для приема гостей: подушек, кресел, осветительных приборов, фарфоровой посуды.

В Лионе у некоторых рабочих-ткачей, работавших на шелкоткацких мануфактурах, уровень жизни был довольно высок и приближался к уровню жизни буржуа; у многих из них имелись зеркала, укрепленные на стенах. Некий пекарь, владелец хлебной лавки, чей доход равнялся 10 000 ливров, был обладателем ковра, двух настенных



часов и зеркала в раме. В Вильдье в 1744 г. некий кабатчик (лицо в городе значительное) украсил зал своего заведения «небольшим зеркалом». Р. Мюшамблед отметил, что по его данным в Шартре в период 1780–1790 гг. у мастеров и подрядчиков в домах было в среднем по два зеркала, а у наемных рабочих, судя по описям имущества, зеркала имелись лишь в каждой второй семье<sup>41</sup>.

Плохая организация торговли сыграла свою отрицательную роль в столь медленном распространении зеркала в провинции. До 1695 г., в эпоху очень ограниченного рынка и чрезвычайно «узкой» клиентуры, зеркальщики закупали стекла в Париже и везли их в провинцию, так что большие транспортные расходы значительно увеличивали цену на конечный товар. После 1695 г. Королевская мануфактура оставила за собой монополию на продажу зеркал в провинции и создала специальные королевские склады в крупных городах, являвшихся центрами больших регионов: Лионе, Лилле, Нанте, Марселе, Монпелье, Ла-Рошели, Бресте, Руане; склады эти находились под строгим контролем генерального контролера финансов. Отполированные и отшлифованные стекла (еще без слоя амальгамы) доставлялись на эти склады из Парижа раз в три месяца в соответствующих сделанным местными ответственными лицами заказам; разные города заказывали неодинаковые количества зеркал: в один и тот же год Лион заказывал их на сумму в 4000 ливров, в то время как Нант — всего на 1500. Если за год концессионер продавал товара на сумму более заранее оговоренной цифры, то он получал щедрые комиссионные; он также сам занимался амальгамированием стекол и имел солидный доход. В первой половине XVIII в. самыми активными по части продаж зеркал были склады в Лионе и Марселе, остальные же кое-как выживали, а некоторые (в Бордо, Руанне, Сен-Мало, Дижоне и Клермоне) просуще-

ствовали очень недолго<sup>42</sup> и были закрыты в связи с убыточностью.

Однако даже в тех случаях, когда торговля в провинции шла успешно, сбыт там никогда не достигал того уровня, что наблюдался в Париже. В 1742 г. в Клермоне некий концессионер сетовал на то, что он на протяжении 3—4 лет прилагал невероятные усилия и в результате сумел продать лишь два десятка зеркал, а потому был вынужден сократить запасы этого товара у себя на складе. Так происходило повсеместно, и клиент, не найдя у местного торговца зеркала нужного размера, предпочитал напрямую обращаться к парижскому зеркальщику, минуя сеть распространителей от Королевской мануфактуры. Случалось и так, что крупный заказ на партию больших зеркал, поступивший от одного клиента, практически опустошал какой-нибудь склад, и остальным клиентам ничего не оставалось, как обращаться в Париж. Если учесть еще и продолжительность сроков поставок (несколько недель), и все более и более яростную конкуренцию со стороны других мастерских, расположенных на периферии (в Руэле в Бургундии и в Сен-Кирене в Лотарингии), то легко можно понять, что склады в провинции часто бывали на грани краха. Усугубляло их плачевное положение и то, что «материнский» торговый дом в Париже избавлялся от своего самого посредственного товара (а на деле — от самого плохого), сплавляя в провинцию стекла с явными дефектами, желтоватого и сероватого оттенка, что влекло за собой недоверие клиентов, затоваривание из-за отсутствия спроса и необходимость распродаж себе в убыток. Подобным диспропорциям мы обязаны тем, что можем прочитать шуточные куплеты некоего парижского зеркальщика конца XVIII в., которого можно назвать превосходным публицистом: «Почему в Париже люди более вежливы (или лучше «отполированы»), чем в

провинции? Да потому, что в провинции зеркала не столь обычное явление, как в Париже...»<sup>43</sup>

### СДЕРЖАННАЯ НАСТОРОЖЕННОСТЬ

А что же деревня? Мечтали ли и там жители посмотреть на свое отражение в зеркале? В сельской общине зеркало всегда считалось предметом подозрительным, т.е. даже вызывающим опасения и внушающим беспокойство, тревогу, страх, ибо было в нем нечто магическое. «Разбилось в доме зеркало — жди беды» — такое поверье бытовало в народе. Человек, ежедневно и ежечасно сталкивающийся с живой природой, вступающий с ней в единорство, не интересуется какими-то отражениями, которые не являются для него чем-то осязаемым, и он вовсе не жаждет увидеть свою физиономию, худую, с резкими чертами, иссушенную солнцем и тяжким трудом. Торгующий вразнос всякой всячиной купец, разъезжающий по деревням, а то и бредущий по проселочным дорогам пешком, продает ему маленькие металлические зеркала, а иногда привозит и стеклянные, и крестьянин вешает эти вещицы в большой общей комнате жилища, поближе к окну; перед ними приводят себя в порядок крестьянская жена и дочери, а потому в пословицах зеркало выступает в качестве атрибута такого порока, как кокетство, возбуждая те же подозрения, что и слишком яркая красота лица и тела. Однако зеркало преподносят любящие родители любимой дочери, выдавая ее замуж, в надежде, что оно поможет сохранить ей свежее и милое личико, которое будет удерживать мужа в семье, у очага. В зажиточных крестьянских семьях приданое для дочери готовили заранее, зеркало покупали для этой цели специально, и на рамке или сзади выцарапывали девичью фамилию ново-брачной и дату вступления в брак.

В описях имущества, сделанных после смерти в сельской местности, зеркало встречается очень редко. Знаменитая басня Флориана «Дитя и зеркало» (1792) может служить доказательством того, что зеркало в крестьянской среде было в диковинку, ведь эта басня повествует о том, что ребенок, выросший в бедной деревне, пришел к своим родителям и был изумлен, увидев в доме зеркало<sup>44</sup>.

Исследование картин и гравюр того времени, на которых запечатлены сцены сельской жизни, заставляют прийти к тем же выводам, потому что почти никогда на этих картинах и гравюрах мы не увидим на стенах деревенских домов зеркал, зато изображения различных картинок назидательного характера, так сказать благочестивого содержания, попадают довольно часто. Разумеется, следует помнить о том, сколь сильно отличалась деревня, расположенная в окрестностях Парижа, от какой-нибудь глухой деревушки, находившейся в отдаленной провинции, какие различия существовали между уровнем жизни крупного землевладельца, даже незнатного происхождения, и бедного крестьянина. Альбер Бабо, изучавший жизнь населения сельской местности при Старом режиме, писал о том, что встретил упоминания о наличии зеркал только в трех описях имущества, причем владельцы этих зеркал: мельник, фермер и садовник — жили совсем рядом с Парижем, но и у них имелись лишь небольшие зеркала, оправленные в самые скромные рамы из эбенового дерева. Из такой же описи имущества нам известно, что некий ткач, живший в провинции Бос и умерший в 1750 г., оставил своей вдове зеркало; из такого же документа явствует, что некий поденщик, занимавшийся добычей торфа в окрестностях Сансерра, чье имущество оценивалось в сумму в сто ливров, тоже был обладателем зеркала<sup>45</sup>. Но все же это были исключения из правил... Вплоть до 30-х гг. XVIII в., несмотря на подъем

уровня жизни крестьянства, зеркала в домах сельских жителей практически отсутствовали. Из тридцати пяти описей имущества, составленных в период с 1695 по 1710 г. и из тридцати пяти, составленных в период с 1710 по 1755 г. в районе Мо (в сущности не так уж и далеко от Парижа) Мишлин Болан не нашла ни одной, в которой упоминалось бы о наличии зеркала<sup>46</sup>; остается предположить, что в некоторых домах имелись осколки разбитых зеркал и зеркала из полированной стали...

В Верхнем Мене при исследовании доброй сотни описей, составленных в Ла-Фонтен-ан-Серан между 1735 и 1755<sup>47</sup> гг., только в семи или восьми упоминаются зеркала в простых рамах; принадлежали они людям лишь очень простым, с более чем скромными доходами (имущество их, включая скот, оценивалось в суммы менее 600 ливров); это были поденщики (ткавшие саржу) и мелкие ремесленники. Иногда зеркала дарили девушкам в качестве свадебного подарка. У землевладельцев и торговцев, имевших более существенные доходы (более 2000 ливров), зеркала в домах встречались гораздо чаще, были они крупнее, в хороших рамах из ореха и даже из черепахового панциря. Вкупе с оловянной посудой, настенными часами и гардинами они свидетельствовали о том, что в этой среде уже заботились об украшении жилищ и о некотором комфорте, о том, что образ жизни здесь был буржуазным и направленным на то, чтобы сделать жизнь приятной, а также подчеркнуть свое общественное положение.

В большом количестве исследований описей имущества крестьян в Нормандии между 1700 и 1755 гг. ни в одной не упоминается зеркало<sup>48</sup>. Только во второй половине XVIII в. зеркала стали появляться там в домах сельских жителей (не более дюжины описей, составленных в период между 1745 и 1783 гг., содержат упоминания о них); это

были металлические или стеклянные зеркала, маленькие, менее 10 дюймов, в рамках из крашеной фанеры. Даже у торговцев галантерейными товарами, поставивших крестьянам ленты, гребни, расчески, шнуры, ножи, перчатки и подсвечники, зеркал на складах и в лавках не было. Известно, что в Нижней Нормандии некоторые зажиточные фермеры в конце XVIII в. украшали свои интерьеры небольшими зеркалами в рамках, на которых красовался орнамент в виде веточек лавра. В распоряжении у женщин находились в основном «глазки», дешевенькие маленькие зеркальца, сделанные чаще всего из не очень качественного стекла, которое давало нечеткое изображение, но все равно посмотреться, чтобы поправить прическу или чепец, в них было можно, и у уличных торговцев они пользовались хорошим спросом.

Итак, члены крестьянской общины смотрелись в зеркала и любовались собой довольно редко, а зеркало, как бы его ни называли (зеркальцем, зеркалюшкой, зерцалом), пользовалось в сельской местности не слишком хорошей репутацией. Считалось, что человеческое тело — это своего рода орудие труда, которое следовало содержать в порядке, а потому за ним надо ухаживать, облачая ради праздников в праздничные костюмы (или платья), что хранились в сундуках и передавались от отца к сыну и от матери к дочери. В среднем раз в неделю мужчины посещали соседа-цирюльника, у которого, как правило, зеркала не было. В 1835 г. О. Перреном был «выведен на сцену» юный Корантен, герой его произведения «Бретонская галерея», молодой бретонский крестьянин, который был страшно озабочен вопросом, как бы ему удостовериться в том, что у него выросла борода, ведь наличие у него бороды было для него делом чрезвычайной важности, так как борода как бы свидетельствовала о вхождении его в мир взрослых; итак, этот юноша позаимствовал у

своей подружки, служанки, маленький осколочек разбитого зеркала, в который она смотрелась по воскресеньям и который ей подарила знатная дама из замка<sup>49</sup>.

Пятьдесят лет спустя из-под пера Мопассана вышло еще одно произведение, которое мы можем воспринимать как свидетельство того, сколь редким предметом было зеркало в сельской местности. Роза, героиня новеллы «История одной батрачки», забеременела от лакея Жака, а тот, узнав сию «радостную новость», тотчас же ударился в бег. И вот тогда для бедняжки жизнь превратилась в непрекращающуюся пытку. Что будет, если кто-нибудь прознает?! По утрам она вставала намного раньше других девушек и с неистовым упорством все пыталась рассмотреть свою талию в маленький осколок разбитого зеркала, которым она пользовалась, когда причесывалась, и всякий раз она замирала от страха при мысли, что уже сегодня все станет уже слишком заметно, и ее грех будет разоблачен<sup>50</sup>. Итак, зеркало могло быть битым, могло быть мутным, поцарапанным, желтоватым, но в него все равно смотрелись, в его темные глубины жадно всматривались! «Дикарь, никогда не видевший своего отражения нигде, кроме как на поверхности водоемов, отдал бы все сокровища провинции Потоси за зеркало ценой в несколько су!» — сделал вывод О. Перрен. Генри Джеймс, описывая жизнь английской глубинки, делает точно такие же наблюдения: молодая учительница, прожившая всю жизнь в сельской местности, прибыв в замок в качестве гувернантки, впервые видит свое отражение в полный рост в зеркальном шкафу и застывает, пораженная этим зрелищем<sup>51</sup>.

Образ жизни обитателей сельской местности изменялся крайне медленно. Одна и та же мебель могла стоять в доме и сто, и двести лет, и если какие-нибудь предметы разваливались по причине ветхости, то их заменяли

точно такими же, даже украшенными теми же орнаментами и сделанными по тем же технологиям. Только в начале XX в. в жизни деревни начинают ощущаться результаты технического прогресса и мощного рывка в промышленном производстве, так что в нее вторгаются новые материалы и новые формы. Изучая предметы обстановки, распространенные в районе города Макона, исследователь С. Тардьё-Дюмон<sup>52</sup> отметила, что вплоть до конца XIX в. зеркала практически отсутствовали в интерьерах крестьян, за исключением домов некоторых крупных землевладельцев, бочаров и виноторговцев. Зато в период с 1890 по 1950 г. она обнаружила сто десять зеркальных шкафов и отметила огромные изменения в ассортименте приобретаемой мебели сразу после окончания Первой мировой войны 1914—1918 гг. Резкое падение цен на мебель, вызванное освоением технологии серийного производства, мода на мебель из пород деревьев не столь дорогих, как красное дерево (бамбук, палисандр, смолистая или болотная сосна), а также распространение большого количества иллюстрированных журналов, специально предназначенных для жительниц сельской местности, в которых наряду с кулинарными рецептами, советами по ведению хозяйства и статьями о способах наведения красоты пропагандировались и новые идеи по меблировке комнат, — все это сыграло свою роль в том, что городская мода распространилась и на деревню.

#### НАЧАЛО ЭРЫ ЗЕРКАЛЬНОГО ШКАФА

В Париже появились первые крупные универмаги: «Пти Сен-Тома» на улице Бак, «Менажер» («Хозяйка») на бульваре Бон-Нуviel, «Лувр», «Бон Марше», ставшие активными действующими лицами перемен в сфере торговли и моды; они предлагали уже готовые спальни на выбор



по ценам, вполне доступным людям даже с довольно скромными доходами. Современный ансамбль включал двуспальную кровать, ночной столик и шкаф, пришедший на смену сундуку; благодаря тому, что цены на зеркала, производимые в Сен-Гобене, в период Второй империи снижались каждые десять лет на 30%, этот шкаф украшался двумя зеркалами, по одному на каждой дверце.

В универсаме «Бон Марше» специальная распродажа мебели проводилась в сентябре. Особые отпечатанные каталоги способствовали распространению новой моды среди значительных лиц городков и деревень; в каталогах были представлены десятки различных моделей трельяжей, туалетных столиков, зеркальных шкафов с одной и двумя дверцами, с резными фронтонами. Специальный отдел, где торговали зеркалами, предлагал очень скромные зеркала из Германии, в простых сосновых рамах, обычные и сверхпрочные, более дорогие, одинарные, двухстворчатые и трехстворчатые, самых разных размеров. С 1870 г. магазин обзавелся особой службой приема заказов по почте и доставки товаров клиентам на дом, такой способ торговли имел успех, и 1894 г. потенциальным клиентам было разослано полтора миллиона каталогов. Магазин получал по четыре тысячи писем с заказами в день и отправил в провинцию около миллиона посылок с заказами. Объемы продаж, осуществляемых отделом торговли «по письменным заказам по каталогам», неуклонно возрастали в период с 1872 по 1902 г., когда в провинцию было отправлено 50 миллионов посылок<sup>53</sup>. Различия между Парижем и провинцией постепенно сглаживались и исчезали: в 1840 г. парижане составляли две трети клиентуры Сен-Гобена, а в 1860 г. — всего лишь треть.

Буржуазия установила строгие правила хорошего тона и умения жить, которые служили указанием всякому

члену общества, каким образом следует обставлять дом и как живут те, кто добился успеха. Наступает эра царствования зеркального шкафа, ставшего эмблемой комфорта и признаком благополучия! Зеркальный шкаф солиден, массивен, добропорядочен, он как бы подчеркивает богатство своих хозяев. В Средние века он стал конкурировать с псише, но выглядел еще как парвеню, т.е. как удачливый и нагловатый выскочка. Псише – необходимый предмет мебелировки записной кокетки, вот почему сей предмет и возвышается в будуаре богатой и праздной светской львицы, а зеркальный шкаф прячет в своей утробе стопки белья, приданое своей хозяйки, он является символом порядка и экономности, его гладкая и блестящая поверхность воспроизводит игру света и теней, которую так любили и ценили в XVIII в. В «Воспитании чувств» Флобер помещает крепкий, солидный зеркальный шкаф в апартаменты госпожи Арну, зато в кабинете элегантной и кокетливой Розанетты красуется псише. Бальзак в «Кухине Бетте» тоже ставит в будуаре актрисы Жозефы именно псише, зато у мадам Марнеф стоит, конечно же, зеркальный шкаф, несмотря на все ее усилия, которые она прикладывает для того, чтобы подняться повыше по социальной лестнице. Зеркальный шкаф настоятельно навязывает себя в качестве необходимого предмета обстановки в эпоху, когда главным лозунгом становится клич: «Обогащайтесь!» Ему сопутствует столь оглушительный успех, что это даже порождает споры. Какие только обвинения не звучат в его адрес! Барбе д'Оревилю встает на его защиту: «Зеркальный шкаф... Признаюсь, я питаю к нему определенную слабость... Да, я люблю этот дурной, гадкий, надменный предмет. Для меня это не мебель, нет, это... нечто вроде большого озера, простирающегося у меня в комнате». Зато Теодор де Банвиль возмущается: «Нашлось же какое-то чудовище,

чтобы изобрести и распространить самую пошлую, самую уродливую, самую глупую, самую отвратительную, самую вульгарную вещь на свете – зеркальный шкаф!»<sup>54</sup>

Руководство по ведению домашнего хозяйства, предназначенное для того, чтобы помочь новобрачным начать самостоятельную семейную жизнь, опубликованное в начале XX в. и впоследствии многократно переизданное<sup>55</sup>, давало список самой необходимой для новой семьи мебели, и зеркальный шкаф занимал в этом списке самое почетное место. Там говорилось, что «дверца шкафа вместо прежней деревянной крашенной филенки украшена теперь зеркалом с гранеными краями». Далее следовали советы, где надо ставить зеркальный шкаф (напротив камина, над которым тоже имелось зеркало, и таким образом жизненное пространство юной пары как бы увеличивалось). Специализированные магазины, такие, как «Левитан» или «Пассаж Барбес», снабжали молодые семьи всем необходимым в начале XX в., и продаваемая там мебель имела такой успех не столько потому, что была дешевле, чем в других магазинах, а потому что несла на себе отпечаток буржуазной добропорядочности и как бы служила свидетельством того, что молодые супруги допущены в сферу почтенных буржуа. Жан Бодрияр, проведя исследование причин столь большого успеха зеркального шкафа в XIX в., писал:

Этот предмет, свидетельствующий о богатстве, в котором человек из буржуазной среды, относящийся к своей особе весьма уважительно, находит большое удовольствие, так как оно множит его изображение и увеличивает его вес в собственных глазах, отражая и преумножая его богатства... Не случайно эпоха Людовика XIV находит свое совершеннейшее выражение в Зеркальной галерее Версаля, и не случайно быстрое распространение зеркал в городских квартирах со-

### ГЛАВА III. ОТ ПРЕДМЕТА РОСКОШИ К ПРЕДМЕТУ...

впадает по времени с триумфом фарисейского буржуазного сознания в период правления Наполеона III и воцарения стиля модерн во всех сферах жизни<sup>56</sup>.

Зеркальный шкаф находит себе место даже в ванной! Ванная, т.е. место, где женщина с особым вниманием изучает себя самое и свой туалет для того, чтобы довести свою красоту до совершенства и таким образом увенчать успех своего мужа, стала объектом подробнейшего описания в трактатах, посвященных искусству декора и в наставлениях по правилам хорошего тона. Так, графиня де Жансе посвятила ей целый толстый том!<sup>57</sup> «В ванной комнате никакое зеркало не будет лишним, — пишет она, — ибо надо видеть себя во весь рост, с головы до пят и со всех сторон... Большое трехстворчатое зеркало подошло бы, наверное, идеально, но за неимением такового можно удовлетвориться или одним большим зеркалом, или даже зеркальным шкафом, для которого в доме нет лучше места, чем туалетная комната». Укрепленные неподвижно, а еще лучше подвижные зеркала должны, по мнению графини, позволять совершающей туалет особе осмотреть себя полностью, и в этом «неприступном убежище», именуемом графиней то «лабораторией», то «исповедальной», женщина не должна «бояться делать движения странные, даже смешные; когда она находится в одиночестве перед зеркалом, ей нечего робеть!»

#### ТОРЖЕСТВО ЗЕРКАЛА

«Зеркала завоевали интерьеры квартир и домов горожан», — вполне справедливо отмечал некий наблюдатель в 1870 г., — и завоевали потому, что они даруют горожанам то, чего им более всего не хватает: простран-

ство; они оживляют и как бы увеличивают в размерах маленькие комнаты; можно сказать, что зеркало — это первый предмет роскоши, который позволяет приобрести себе человек экономный, но оно того стоит, ибо оно чрезвычайно украшает жилище и делает его просторней; размещенные между двумя гостинными, зеркала создают в современных квартирах атмосферу изысканности и элегантности»<sup>58</sup>.

Некоторые цифры, взятые из бухгалтерских книг Сен-Гобенской компании, свидетельствуют о воистину триумфальном шествии зеркала по городам и весям.

Итак, с 1852 по 1862 г. объем производства литых зеркал в год вырос с 95 000 м<sup>2</sup> до 200 000 м<sup>2</sup>, в период с 1878 по 1898 г. объем производства увеличился еще вдвое. Подобные рекордные показатели были достигнуты благодаря прогрессу в области химии и механики. С 1858 г. при изготовлении стекла стали применять глауберову соль, а в конце века на смену ртути в процессе амальгамирования пришло серебро, что ускорило процесс и позволило выпускать готовое зеркало за шесть дней вместо прежних восемнадцати. Что же касается размеров зеркал, то в данной сфере, казалось, могли стать реальностью любые, самые безумные мечты и самые фантастические сны: на всемирной выставке 1867 г. Сен-Гобенская компания представила на всеобщее обозрение зеркала размерами 6,09 на 3,53 и 5,50 на 3, 53 м.

Зеркала ставят и развешивают повсюду: в роскошных гостиницах, в ресторанах, в кафе, в вестибюлях жилых зданий, в фойе театров, в казино, в опере (там зеркала в фойе достигали в высоту 6 м 50 см). Расчетные сметы, составленные при постройке парижских домов (в хороших районах и хорошего качества) в 1857 г., свидетельствуют о том, что затраты на зеркала достигали 3% от всей суммы затрат на строительство! В знаменитом

ресторане «Лаперуз» на набережной Гранд Огюстен и по сию пору можно любоваться теми же зеркалами, что украшали в конце позапрошлого века отдельные кабинеты; «их поверхности до сих пор покрыты царапинами, ибо дамы полусвета, проводя по зеркалам острыми гранями камней, проверяли таким образом, настоящие ли бриллианты дарили им их покровители»<sup>59</sup>.

Во времена Второй империи в моду вошли большие стекла в витринах магазинов, и изобретение специальных средств, защищавших стекла от растрескивания, способствовало тому, что магазины и лавки преобразились внешне, отчего улицы стали выглядеть гораздо лучше<sup>60</sup>. Лавки стали напоминать прекрасные просторные оранжереи, залитые потоками света, где товары, отражаясь в многочисленных зеркалах, пробуждали у покупателей бурю восторгов и желаний. Именно обилие зеркал во многом предопределило успех Октава Муре, открывшего крупный универмаг под названием «Дамское счастье», и оно же способствовало разорению печальных темных лавчонок, где умиравшие от скуки продавцы влачили жалкое существование, глядя в узкие грязноватые окошки, застекленные зеленовато-серым стеклом. Магазин Октава Муре предстает на страницах романа настоящим храмом торговли (прообразом ему послужил магазин Бусико); перед восхищенными взорами клиенток в нем проходили шеренги разодетых в роскошные наряды манекенов, в то время как зеркала, расположенные с точным расчетом с обеих сторон витрины, множили ряды этих манекенов и делали их бесконечными, словно заполняя улицу этими красивыми женщинами, у которых вместо голов были укреплены таблички с ценами»<sup>61</sup>.

А как обстоят дела сегодня? Мы живем среди зеркал. Они не выделяются теперь дорогими и красивыми рамами или гранеными краями, которые ранее как бы отделя-

ли их от внешнего мира и заключали отражение в заточение, являясь чем-то вроде волшебных скобок в реальном мире. Теперь зеркала предстают перед нами в обнаженном виде, они плоски, холодны, безупречны, незапятнаны, они посылают отражение внешнего мира миру внутреннему и наоборот, и все превращают в великолепное зрелище. Они стали привычны настолько, что для нас ежедневно по утрам видеть свое лицо, когда мы умываемся и причесываемся, столь же естественно, как дышать. Зеркало является не только принадлежностью интимных уголков нашего жилища, нет, оно находит себе место и на улице, оно оккупирует стеклянные стены огромных жилых зданий, заполняет городские пространства, и эти обстоятельства сподвигли американского фотографа Дэвида Хокни высказать полушутливое-полусерьезное суждение: «Если при осмыслении жизни не принимать во внимание зеркало, то это означает, что мы осмысляем ее лишь наполовину»<sup>62</sup>. Пародируя Хокни, можно перефразировать его высказывание и прийти к следующему заключению: «Если осмысливать и рассматривать себя самого, не принимая во внимание зеркало, то это означает осмысливать и рассматривать себя лишь наполовину». И тогда нам остается только одно: поставить такого человека перед зеркалом и открыть для себя его двойной лик.

## Часть вторая

### МАГИЯ ПОДОБИЯ

О, сладчайшее зеркало, изобретенное для того, чтобы создать подобие чего-то, что, являясь лишь результатом нашего видения, существовать не может.

*Беренгар Турский, «Зеркало», XI в.*





## Глава I ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ БОЖИЮ

Несмотря на все свои дефекты, несмотря на все свое несовершенство, зеркало почиталось нашими предками в качестве замечательного инструмента, благодаря коему человек мог видеть свое отражение и лучше познать самого себя, но мог также при его помощи получить доступ к миру невидимого, недоступного обычному невооруженному взору. В концептуальной системе Средневековья, отмеченной явно проступающей печатью платонизма, зрение, видение было привилегированным способом познания мира, ведь именно при помощи зрения человек вступал в контакт с прекрасным, и потому на зеркало было возложено совершенно особое символическое бремя по причине его способности увеличивать остроту зрения и испускать лучи света, источника всякой красоты.

Однако для человека Средневековья зеркало, сей чудесный предмет, было и предметом, внушавшим тревогу, порождавшим страх. Все дело было в том, что зеркало не совсем точно копировало отражаемую модель, ведь в зеркале правая рука становилась левой и наоборот. Отражение возникало в зеркале и начинало задавать вопросы по поводу того, что есть образ и что есть подобие; зеркало вроде бы повторяло оригинал и отсылало к оригиналу, но само давало ли оно точное и совершенное

изображение? Нет, далеко не совершенное... И где находился истинный образ?

Объект изображения одновременно находился «здесь» и «там». Он воспринимался как нечто обретшее такое качество, как вездесущность, и его было видно в темных мрачноватых, наводящих страх глубинах, на некотором отдалении, на неопределенном расстоянии. В зеркале предмет появлялся как бы из-за некоей материальной завесы, так что тот, кто смотрится в зеркало и видит в нем свое отражение, может задаться вопросом, видит ли он саму поверхность зеркала или проникает сквозь нее. Отражение порождает ощущение, что в зазеркалье существует иной, нематериальный мир, и оно приглашает человеческий взор совершить путешествие по этому миру видимостей. Наконец, подобно призме, зеркало может исказить поле зрения, ибо оно скрывает ровно столько же, сколько показывает.

Все эти недоуменные вопросы породили совершенно особый тип познания такого явления, как зеркало, при котором сей предмет воспринимался изначально как нечто загадочное. Прежде чем упорядочить мир и показать его в перспективе, прежде чем поддержать рефлектирующую способность мыслить, зеркальная поверхность увлекает человеческий взгляд в свои глубины, приглашает его проследовать окольными путями, и эти пути преодолеваются через аналогии и через отражение, которые, как может показаться, свидетельствуют о наличии в самом центре мира видимого некоего иного мира, мира невидимого. Имея форму, но будучи нематериальным, летучим, неуловимым и неосязаемым, отражение представляет собой и символизирует полупрозрачную, светопроницаемую богоявленную чистоту божественного образа, из коего и проистекает всякое сходство и подобие.

## АНТИЧНОСТЬ И ОБРАЗ ЗЕРКАЛА

### МИР ОБРАЗОВ

Традиция глубоких размышлений над природой зеркала и изображениями, им порождаемыми, восходит к Платону. До него отражение было для древних живой, одушевленной формой, двойником человека, тем, кто, глядя из глубин прозрачных вод, завлек к себе Нарцисса<sup>1</sup>. Действительно, известный миф можно трактовать как отголосок архаичных, едва ли не первобытных верований в существование двойника или души, обретающей в какой-то момент некую форму; кстати, этнология свидетельствует о том, что и в наши дни у народов, находящихся на низкой стадии развития (на стадии первобытной культуры), бытуют подобные верования, и примеров тому множество. Гомер считал, что у человека «двойная сущность»; одна его сущность проявляется в виде осязаемой темной оболочки, вторая же заключена в невидимом образе, который высвобождает смерть (Одиссея, XI, 495, XII, 222). Нарцисс мог верить в наличие живого существа во глубине вод, своего двойника или плода его разума. Что касается двойника, то в вере в его существование нет ничего особенного или удивительного; в фольклоре различных народов существуют подобные легенды. В Древней Греции бытовали представления о том, что смотреть на свое отражение опасно, ибо это действие может повлечь за собой смерть, так как отражение способно поймать душу человека<sup>2</sup>. Только на том этапе развития Греции, который мы назовем классическим, образ и отражение утратили в представлениях древних греков свою мистическую сущность и обрели новый статус копии, повторения, отпечатка и видимости облика. Вне зависимости от того, шла ли речь о прямом или опосред-

ствованном зрении, древние выдвинули немало гипотез относительно формирования образа и отражения. По теории Евклида, развитой Птолемеем, человеческий глаз испускает особые визуальные (или зрительные) ортоскопические лучи, которые достигают объекта и возвращаются обратно, принося глазу цвета и формы этого объекта. Эта теория долгое время была самой распространенной среди мыслителей<sup>3</sup>. Напротив, по мнению Демокрита и Лукреция, связь осуществлялась в обратном порядке, т.е. от объекта, от коего исходили потоки очень мелких частиц, называемых «видимостями», эти потоки распространялись во все стороны и как бы сжимались (концентрировались) при встрече с глазом. Лукреций в своем труде «О природе вещей» утверждал следующее: «В зеркалах, в воде и на всякой гладкой отполированной поверхности являются нашим взорам тонкие тела, в точности походящие на отраженные предметы». По его мнению, если образ и предстает при отражении «в перевернутом виде», то происходит это оттого, что тонкие тела, ударяясь о преграду в виде плоской поверхности, возвращаются не такими, какими были до столкновения, а получив некий толчок, и потому образуемый ими образ как бы переворачивается на другую сторону подобно гипсовой маске, еще совсем сырой прикрепленной к колонне<sup>4</sup>.

Платон, чьи взгляды представляли синтез двух вышеприведенных точек зрения, настаивал на «медиации» света («Тимей», 46в). Человеческий глаз представлялся ему подобием солнца, испускающим особые лучи, и дневной свет должен был встретиться с «визуальными потоками», и тогда подобное соединилось с подобным, в результате чего возникал образ. Эти теории претерпели значительные изменения только в XI в., в особенности под влиянием идей арабского мыслителя и исследователя Ибн-аль-

Хайсама, автора трактата «Сокровища оптики», который отметил факт постоянства изображения на сетчатке глаза даже в те моменты, когда глаз закрыт.

Как бы там ни было, древние римляне и греки пребывали в твердой уверенности в том, что образ рождается при чувственном, осязаемом контакте, рождается в результате того, что в глазу образуется отпечаток предмета и на предмете остается отпечаток глаза, а происходит сей процесс при помощи лучей или потоков неких телец; вот почему древние верили в то, что мифологический василиск может своим отравленным взглядом убить самого себя. В трактате «De insomnis» («О бессоннице») Аристотель объяснял, что зрение, взгляд производит некоторое воздействие на предметы, точно так же, как зеркало или любая чистая поверхность воздействует на смотрящего на них человека, ослепляя его; в качестве примера он указывал на то, что женщины, по его мнению, в период менструации пачкали зеркала своими нечистыми взглядами. Для древних греков мир образов существовал в ощущениях, он воспроизводил мир реальный и походил на него, он был его точной копией, но имел другую природу и был по отношению к миру реальному в зависимом, подчиненном положении.

### ЗЕРКАЛЬНАЯ ИЛЛЮЗИЯ

Что касается отражения в зеркале, то оно, по мнению древних, не соответствовало никакой реальности, ибо если оно и давало образ, более верный и точный, чем образ нарисованный, то все же этот образ не имел никакой основы и не имел консистенции, не имел плотности. Отражение ускользало от любых чувственных ощущений,

кроме зрения, в особенности же оно не поддавалось осязанию, т.е. тому чувству, которое является основой чувственно воспринимаемой реальности. «Ты можешь взять зеркало и показать его со всех сторон, поворачивая из стороны в сторону, и в мгновение ока ты создашь солнце и все небесные светила, себя самого и всяческих животных, предметы обстановки и растения, и все иные предметы, о которых ты говорил только что, да, все предметы, но только то будут все предметы видимые и мнимые, совершенно не имеющие реальной основы». В труде «Государство» (X, 596) Платон порицает обманчивость зеркального отражения, сформулировав идею о наличии разрыва между реальным существом или предметом и его ирреальным недолговечным двойником, разрыва, при котором двойник вопреки видимости не является точной копией объекта, а представляет его в искаженном виде<sup>5</sup>.

Стремясь опорочить иллюзию, создаваемую зеркалом, относимую им к самой низшей ступени способов познания мира (даже более низкой, чем та, на которой размещается живопись, ибо отражение не обладает даже чувственной, осязаемой реальностью, которой обладает картина), Платон все же допускает и признает, что отражение в силу своей нематериальности и своего сходства с объектом соответствует некоему иному уровню познания, основанного на аналогиях, познания бестелесного, нематериального, духовного. По его мысли, отражение не производит потока тонких тел, а приглашает разум освободиться от чувственного восприятия, от осязаемого и перейти от познания действия, результата этого действия, впечатления, им вызванного, к познанию причины действия, т.е. приглашает к рассмотрению мира в блеске рассудочности, способности мышления, приглашает вознестись к природе и сущности явлений. Подобно отбра-

сываемым теням, побуждающим человека мудрого выйти из пещеры, отражение более не является оптической иллюзией, обманчивой видимостью, нет, оно представляется неким знаком, неким изображением в пустоте, неким проявлением чего-то тайного, сокровенного, прежде скрытого, скорее явлением, чем видимостью. Отражение, лишенное реальной сущности, заставляет человека подойти к осознанию знака и знаковости.

Когда зеркало перестает подражать осязаемому миру и отказывается давать некий миметический, т.е. подражательный, имитационный эквивалент, тогда его отблески и его свет «поступают на службу» некоему иному познанию, которое можно назвать волшебным, ибо оно связано с гаданиями, интерпретациями, толкованиями, откровениями и разоблачениями, т.е. с чарами, колдовством. Сияние гладкой отражающей поверхности, вызывающее ослепление, приводит к возникновению видений, галлюцинаций. Многие античные тексты содержат упоминания об особых свойствах отражения, о неких явлениях, именуемых катоптрическими, об области, именуемой катоптрикой, в которой изучаются явления, раскрывающие, подобно снам, то, что скрывается от взора, от мира видимого и осязаемого. Например, Артемидор в своем «Соннике» посвятил немало параграфов описанию способов предсказания или прочтения будущего по образам, возникающим в зеркале<sup>6</sup>.

Магия и научные рассуждения поддерживали между собой тесные связи. Аристотель объяснял, что ответственным за изменения в образах, появляющихся на поверхности зеркал, является элемент, именуемый воздухом («De insomnis»). Точно так же объяснял он в «Метеорологике», что человек может внезапно увидеть своего двойника, если у него не очень хорошее зрение; по его мыс-



ли, слабое зрение натывается на некое препятствие (например, на сырой воздух, т.е. на облако тумана), как на поверхность зеркала, и этот воздух создает образ и посылает человеку его изображение, играя роль зеркала.

От зеркала-миража к зеркалу откровений, от иллюзорного, обманчивого отражения к знаку визионерскому, мистическому — таков был вектор движения. Оптические эффекты прошли долгий путь, и на этом пути они проявляли себя в самых разнообразных качествах, вплоть до того, что в конце концов утратили свой первоначальный смысл и обрели новый, прямо противоположный изначальному. Человек смотрелся в зеркало для того, чтобы увидеть себя самого, но зеркало, в которое он смотрелся и в котором видел свое отражение, давало ему еще кроме его собственного облика некие новые знания о себе самом, давало новое представление, искаженное и загадочное. Об этом повествуют многочисленные тексты. Павсаний рассказывает, что у входа в храм Зевса Ликейского на горе Ликаон в Аркадии имелось зеркало, и всякий, кто смотрелся в него, видел в нем свое отражение, но также замечал в своем облике нечто чрезвычайно необычное, мрачное, неясное, непонятное. По мнению Павсания, это означало, что человек, проникавший в святилище, избавлялся от своего прежнего, привычного внешнего вида, чтобы предстать перед богами в качестве иной, новой личности.

### ПОЗНАЙ САМОГО СЕБЯ

Познать самого себя, к чему призывал человека в эпоху Античности дельфийский оракул, означало возвыситься, подняться от видимостей, даруемых зеркалом и воздействующих на чувства, от таких явлений, как отра-

жение, внешний вид, тени или фантазмы, к познанию собственной души. Человек, как утверждал Платон, должен заботиться о своей душе, ибо она составляет его суть. Но душа нуждается в познании самой себя, ибо, подобно глазу, она не может себя увидеть. Исследуя самого себя, Алкивиад не может довольствоваться зеркалом, которым пользуется Кратил, ибо в этом зеркале появляется лишь двойник, обладающий теми же формами, что и он, но лишенный голоса и мыслей<sup>7</sup>. А не является ли истинным зеркалом для человека, постоянным, верным, живым то «зеркало», коим представляется лучший друг или возлюбленный, дарующий в качестве зеркала свой глаз и свою душу? Сократ и Алкивиад являются друг для друга живыми зеркалами, в которых они открывают для себя в себе гораздо более того, что могло сказать им о них зеркало Кратила.

Несчастье Нарцисса, история которого получила столько трактовок со времен Овидия, заключается в том, что он избрал самый низший уровень познания самого себя, уровень своего отражения, и был наказан Немезидой за то, что пренебрег любовью нимфы Эхо, т.е. отказался от медиации (или от посредничества) другого в построении, в созидании и в структуре своей личности. Разумеется, в этой притче эпохи Античности еще нет психологической импликации (т.е. отношений следования), но уже присутствует моральное осуждение деяний обезумевшего юноши, совершенно утратившего чувство меры, перепутавшего иллюзию с реальностью, юноши, превратившего самого себя в свою конечную цель вместо того, чтобы приложить усилия для вхождения в человеческое сообщество, как бы мы теперь сказали<sup>8</sup>. Однако примененное должным образом зеркало может способствовать размышлениям человека о его собственной природе. Как повествует Диоген Лаэртский<sup>9</sup>, Сократ предла-

гал молодым людям смотреться в зеркало для того, чтобы они, будучи красивыми, вели себя таким образом, чтобы быть достойными своей красоты, а будучи некрасивыми, учились бы скрывать свои недостатки под покровом прекрасного воспитания. Зеркало, верный помощник процесса познания самого себя, предлагало человеку не принимать себя за божество, предлагало избегать впадать в гордыню и знать дозволенные границы поведения, оно предлагало человеку трудиться над собой и совершенствоваться, ибо это зеркало не было пассивным, бездеятельным зеркалом простой имитации, а выступало в роли активного зеркала, способствовавшего изменениям в человеческом облике.

Диоген писал далее, что Сократ предлагал посмотреться в зеркало пьяницам, дабы они узрели отражения своих лиц, искаженных от злоупотребления вином<sup>10</sup>. Так, по мнению Диогена и Сократа, зеркало давало отражение не только физических черт, но свидетельствовало и о внутреннем, духовном состоянии человека. Зеркало, являясь таким образом фактором духовной жизни, было призвано помочь человеку преодолеть его пороки, оно демонстрировало человеку одновременно и то, каков он есть в данный момент, и то, каким он должен быть.

Сенека вкладывал зеркало в руки человека, пребывавшего в гневе<sup>11</sup>, ибо, по его мнению, обезображивание души искажало, меняло в худшую сторону и черты лица. Ту же тему развивал и популяризировал один из персонажей Плавта, старик, читавший на своем отражении в зеркале знаки, оставленные всеми ошибками и проступками, совершенными в прошедшей жизни<sup>12</sup>. Таким образом можно сказать, что по представлениям мыслителей эпохи Античности зеркало было орудием самонаблюдения и самоанализа, оно бросало свет как на прошлое и настоящее, так и на будущее.

«ПРОЦЕСС ПО ДЕЛУ ЗЕРКАЛА»

Вот на этих основаниях еще в эпоху Античности и на протяжении долгих последующих веков формулировались своеобразные обвинения в адрес зеркала, которые фигурировали в бесконечном «процессе по делу зеркала». Зеркало дарило человеку обманчивый образ и пустую, бессодержательную, нереальную видимость; сходство, предлагаемое зеркалом, одновременно привлекало и вводило в заблуждение, если оно не отражало божественный лик. Данное человеку для познания его души и для преодоления его пороков, зеркало было подвержено порче, первоначальный замысел, связанный с ним, был извращен, и зеркало в конце концов было использовано для достижения низменных материальных целей.

Сенека посвятил многие страницы своего труда «О природе» (I, 17) свойствам зеркала и повторял аргументы, к которым прибегал Сократ. По его мнению, сама природа при помощи поверхности вод своих источников и блестящих камней приглашала человека любоваться на свое отражение, ибо сама возможность увидеть свое лицо должна была помочь ему направлять свою жизнь по правильному пути, представляя ему в зрелом возрасте крепкое тело, способное осмелиться на проявление отваги и на решительные действия, а в старости — зрелище его убеленных сединами волос, которые должны были служить ему предупреждением о том, что ему следует готовиться к смерти. Но пристрастие к роскоши, к распутству, а также сильнейшее воздействие чувств извратили природу зеркала, и оно превратилось в разорительно-дорогое вспомогательное средство женского кокетства и даже в некое «орудие для достижения наслаждения»; подобными орудиями любили окружать себя некоторые римляне, вроде Гостия Квадры, желавшие увеличить сек-

суальную притягательность своих любовников. Можно сказать, что на зеркале тяжким грузом висело обвинение в порочности, а суть этой порочности заключалась в том, что зеркало, поставленное на службу «чувствительной видимости», при помощи игры все искажающих отражений и теней увеличивало обманчивость чувств и ощущений.

Напротив, Апулей во главу угла своей «Апологии» (XIII) ставит защиту зеркала, которое он стремится очистить от тех обвинений и подозрений, что высказывались в его адрес, и не боится выказывать свое восхищение точностью воспроизводимого им облика. Там, где Платон видит иллюзию и обман, а Сенека — тщеславие и гордыню, Апулей видит сходство, способное производить должный эффект и производить нужное воздействие, видит созидательную силу инструмента, который в гораздо большей степени, чем самая искусная и самая «проницательная» живопись, способен воспроизводить жизнь и движение. По его мнению, Природа, наделяя детей чертами, сходными с чертами их родителей для того, чтобы родители могли видеть в детях свое подобие и созерцать в них самих себя, вводит и утверждает понятие сходства. Как и его предшественники, Апулей ссылаясь на воспитательную роль зеркала, о которой говорил Сократ, и особо подчеркивал тот факт, что Демосфен репетировал перед зеркалом, произнося перед ним свои речи. В своих защитительных речах по поводу зеркала Апулей стремился быть тем более убедительным, потому что и против него самого, как и против зеркала, выдвигались обвинения в способности к магическим действиям, именно поэтому он постарался дать в доходчивой форме описание механизма действия оптического эффекта. Вот таким образом зеркало как бы было реабилитировано как в научном, так и в моральном плане. Отныне и впредь всякая встреча с

самим собой должна была заставлять человека воспринимать двойственность отражения, одновременно обманчивого и назидательного.

## 2. ЗЕРКАЛО В СФЕРЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ДУХОВНОСТИ

### ВИДЕНИЕ «В ЗЕРКАЛЕ»

Зеркало принадлежит к лексикону Средневековья, именно в этот период получают развитие и дополнительные трактовки те значения этого слова, что соотносятся с его ролью в качестве некоего знака, символа, и начало этому процессу было положено в библейских текстах, в трудах неоплатоников и в патристике, т.е. в преданиях, повествовавших о жизни, деятельности и воззрениях Отцов церкви. Как в письменных источниках, так и в иконографии практически не рассматривалось утилитарное назначение сего предмета, ибо в нем усматривали лишь «идеализированное видение или уничижительное изображение»<sup>13</sup>, отражение, несущее на себе отблеск Божьей благодати или орудие дьявола.

Являясь образцом результата превращения материи в форму и будучи инструментом достижения сходства, зеркало в том виде, в котором оно представало в средневековой духовности, являлось также и свидетельством присутствия в мире видимых вещей нематериальной реальности, и в то же время оно указывало на способы достижения различных уровней знания, от умозрительных построений до совершеннейшего «видения», т.е. образа; познавать и знать означало отражать, проходить через стадию лицезрения чувственного образа к созерцанию невидимого.

В Священном Писании, а именно в той части, что именуется «Книгой бытия», говорится, что Бог создал человека «по своему образу и подобию». Сходство находит свое воплощение в образе, а образ сам по себе не представляет собой ничего. Так как грех замутил и затемнил зеркало, каждый должен смотреть на божественный образец, чтобы восстановить утраченное сходство. Такой божественный образец можно найти в Библии, ибо она и есть «безупречное, незапятнанное зеркало» («Книга притчей Соломоновых» VII, 27), предназначенное воспитывать человека; перед этим зеркалом человек ищет единственно возможную свою подлинность и сущность, свою личность, не заключенную в телесную оболочку, вещь случайную и несущественную.

Два текста, лежащие в основе христианского верования, как бы служат руководствами для дальнейшего восприятия зеркала в христианской традиции и провозглашают постулат о его двойственности. Первым таким текстом являются строки, в которых святой апостол Павел объясняет, что знание, коим обладает человек о Боге, подобно тому неясному, смутному образу, что отражается в зеркале, которое дает лишь как бы полускрытое пеленой изображение Истины (1-е послание к Коринфянам, XIII, 12). Вторым текстом следует считать строки, в которых святой апостол Иаков сравнивает человека, не подчиняющегося слову Божию, с человеком, смотрящимся в зеркало, видящим, каков он есть, а затем забывающем о том, каков он есть («Послание Иакова», I, 23–24).

Непрямое, опосредованное знание, пропущенное, словно через сито, через зеркало, о котором рассуждает святой Павел, обозначает переход от несовершенного зрения к видению «лицом к лицу» и служит аллегорическим описанием модели всякого познания по аналогии, в

то время как зеркало, о котором рассуждает святой Иаков, напоминает человеку о его непостоянстве, о его недолговечности, слабости, безрассудстве и глупости. По мысли святого Павла, взгляд человека проникает в глубины зеркала и пронзает их для того, чтобы увидеть в нем нечто иное, по мысли же святого Иакова человек останавливается перед своим отражением, а затем, упустив из виду факт сходства отражения с ним самим, забывает обо всем и утрачивает представление о самом себе.

Наряду с этими рассуждениями основоположников христианства существовала настоящая метафизическая философия игры света, теней и отражений, корнями своими уходящая во взгляды, изложенные в диалоге Платона «Тимей». Плотин развивал идею существования вселенной, где царят строгие законы иерархии, т.е. последовательной соподчиненности, и эта идея является основой мистического хода рассуждений; подобно тому, как в диалоге «Пир» Диотима призывает Сократа увидеть в красоте телесной отблеск(или отражение) красоты внутренней, духовной, Плотин<sup>14</sup> рассматривает чувственный, осязаемый мир как отражение зеркала, как отражение мира вечных форм, а тело рассматривает в качестве отражения души, появляющегося в тот момент, когда душа сталкивается с материей, точно так же, как отражение человека появляется тогда, когда человек оказывается перед какой-то гладкой, отполированной поверхностью. Человек не должен «поддаваться очарованию видимости», он должен забыть о своей «индивидуальной форме», чтобы получить доступ к постижению красоты внутренней.

У Плотина черпали вдохновлявшие их идеи те, кого называют Отцами церкви. Тема череды сменяющих друга друга отражений становится главной темой творений и вероучения Григория Нисского, святого Василия Нисско-



го, святого Амвросия Миланского(Медиоланского), Дионисия Ареопагита. По представлениям Дионисия Ареопагита ангелы, создания чисто духовной сферы, представляют собой сгустки или лучи света, проистекающего из божественного источника, они обладают способностью к отражению; подобно тому же и человек в свой черед обретает эту способность и сам как бы становится подобием зеркала, когда очищает свою душу от всяческой скверны.

В особенности же духовная литература Средневековья черпала семантическое богатство образа и зеркального отражения в творениях святого Августина. По его мысли, всякий человек является воплощением образа и подобия Божия; человеческий разум, если он только не отдается во власть иллюзий, во власть отражения, даваемого зеркалом, если он не отдается безоглядно во власть лживости мира материального («Исповедь», II, 6), способен воспринимать Божественный свет истины и отражать его красоту («О Троице», XV, 20, 39). В то же время святой Августин полагал, что человек должен смотреться в зеркало, но таким истинным зеркалом является Священное Писание. Человек, увидевший свое отражение в зеркале Библии, видит одновременно и величие Библии, и свое собственное ничтожество.

В «Комментариях к псалмам» Августин взывает к человеку: «Узри, кто ты есть и таков ли ты, как Он говорит; если ты еще не таков, моли Его о том, чтобы стать таковым, и Он явит тебе свой лик». Это зеркало не льстит, оно говорит правду, и тот, кто смотрится в него, меняется. «Его блеск и величие покажут тебе, что есть ты сам. Если ты увидишь себя запятнанным, то это тебе не понравится, и ты будешь искать способ очиститься и сделаться прекрасным. Обвиняя себя в прегрешениях, ты познаешь, как стать лучше и красивее». Таким образом

зеркало откровений и зеркало самонаблюдения и самоанализа соединяются в единое целое, в зеркало мудрости.

«ЗЕРКАЛО» ИЛИ «КНИГА-ЗЕРКАЛО»

В символике духовной литературы со времен святого Августина зеркало чаще всего упоминалось в связи с тремя мотивами: с темой аналогии и сходства, с темой принципа подражания и с темой поиска морального совершенствования путем познания<sup>15</sup>. В ряду неоплатоников и христианских гностиков многие богословы, которых можно назвать предшественниками схоластов, такие, как Гийом Тирский (именуемый еще Гильомом из Сент-Тьери), Алан Лилльский и Рихард Сен-Викторский, прибегали к аналогии с зеркалом и с отражением, чтобы объявить о том, что душа человеческая имеет сходство с Богом, ибо она есть его отражение, она исходит из него и в него же возвращается. Человек ощущает в себе самом и в реальном мире следы Бога или оставленные им печати. «Каким образом могла бы душа ощутить свою собственную красоту, не будучи покоренной и очарованной сиянием и блеском величия Того, чьим отражением она является и кто находится вне ее?» — вопрошает Гийом Тирский в назидательной проповеди (Проповедь II, Песнь песней). Богослов полагал, что человек путем постепенного последовательного духовного совершенствования и возвышения может перейти из животного состояния в состояние существа разумного, а от состояния существа разумного — к состоянию существа духовного.

Алан Лилльский тоже описывал мир, подчиняющийся строгим законам иерархии, мир, в котором человек, созданный и воспитанный Природой и наделенный душой, соединяет в себе все превосходные качества приро-

ды. Чтобы одолеть зло, царящее в мире, Природа получает помощь от Благоразумия, держащего замечательное, чудесное зеркало, способное защитить глаза от ярчайшего сияния и способствовать проникновению в божественные тайны и познанию их («Антиклавдиан», VI). Во время долгого вознесения к небесам, Природа наблюдает различные явления и реалии, освещаемые светом Разума, держащего тройное зеркало: на первой створке отражаются причины различных физических феноменов, Природа наблюдает там процесс слияния материи и формы, на второй створке Природа видит отражения духовных субстанций, бесплотных, бестелесных, нематериальных, а в третьей — источник всего сущего и то, как отражаются идеи в этом мире. В аллегорической поэме «Антиклавдиан» автор использует самые разнообразные символические фигуры при обозначении зеркала и завершает ее сценой мистического восторженного экстаза.

Именно потому что существует такое явление, как сходство и подобие, человек и имеет возможность познать себя<sup>16</sup>. Взгляд, обращенный на самого себя, отныне узаконен и признан необходимым, а ученые богословы вовсе не осуждают человека за самосозерцание и попытки самопознания, ведь самопознание — это ступень на пути познания Бога, а тот, кто не умеет погружаться в себя и заниматься самосозерцанием, тот обречен потеряться в дебрях различий и погибнуть. Гийом Тирский настоятельно рекомендовал человеку обратить взор на себя: «Посвяти себя целиком познанию самого себя, себя и того, чьим образом и подобием ты являешься»<sup>17</sup>. Отказаться от познания себя самого означало стать отступником, отказаться увидеть в себе божественное начало, т.е. разбить непрерывную цепь отражений и подобий. Ценность человека проистекает из того, что он созерцает, размышления над своей сутью даруют человеку достоин-

ство, а его способность к подражанию, к имитации божественного образца.

Всякое изображение человека, в коем не было бы замечено сходства с идеальным образцом, считалось бы преступным, а его создателя непременно заподозрили бы в идолопоклонстве. Вообще следует признать, что статус таких явлений, как подражание и самопознание, весьма двойствен по причине особого, сакрального характера такого явления, как сходство и подобие. Подражание, когда оно не является актом сопричастности и преемственности, актом осознания родства и связи, превращается в видимость, в иллюзию, в обман. Для средневековых богословов Люцифер был великим узурпатором в области сходства и подобия, он вводил человека в грех, прибегая к соблазну несходства.

Что же касается вины Нарцисса, о которой много толковали ученые мужи от Плотина до Марсилио Фичино, в том числе Климент Александрийский и автор «Морализованного Овидия»<sup>18</sup>, то она проистекала из того, что Нарцисс ничего не ведал о своей душе и о своем сходстве с Богом; он, придя в восторг от красоты своего тела, пренебрег истинной красотой и влюбился в свое отражение, тем самым осудив себя на то, что будет любить лишь иллюзию, видимость, которая никогда не удовлетворит чаяний его души. Данте поместил Нарцисса в Чистилище вместе с фальшивомонетчиками, повинными в том, что они довольствовались фальшивыми деньгами, являющимися всего лишь видимостями настоящих денег, хотя и видимостями осязаемыми. Надо сказать, что все ссылки на зеркало вплоть до эпохи барокко будут непременно содержать призывы к преодолению «осязаемых видимостей» и к распознаванию иллюзий с целью обретения истинного света, изливаемого настоящим чистым зеркалом.

Средневековые богословы, по их разумению, вовсе не желали опорочить мир осязаемый, мир чувственный, они не хотели бросить на него тень подозрений, ведь для них он оставался отражением иной, высшей реальности. Они полагали, что всякое существо, всякое создание берет свое начало в зеркале Господа. Хильдегард Бингенский (XIIв.) представлял себе Бога как некое зеркало, которое содержало в себе « все творения вне времени» еще до их создания<sup>19</sup>. Майстер (Мейстер) Экхарт в одной из своих проповедей (XVI) прибег к сходной формулировке. Он утверждал, что если человеческое лицо перестает отражаться в том случае, если зеркало исчезает, то Бог хранит в себе все образы своих творений вечно. Макрокосмос и микрокосмос несут на себе отпечаток божественной мудрости, той самой мудрости, о которой в Библии говорится, что она является незамутненным зеркалом деяний Господа и что она пронизывает все мироздание, сотворенное Господом и предназначенное быть его подобием. Эта мудрость, переполняющая мироздание, для нас, по утверждению Алана Лилльского представит «как книга и как изображение, как зеркало», и нам следует описывать ее богатства, постигать их и постоянно обращаться к этой «книге-зерцалу», чтобы читать и постигать тайны вселенной.

Зеркало природы или зеркало истории... В Средние века для названия первых сводов сведений из разных областей знания, т.е. первых энциклопедий, употребляли форму «зерцало», и самым известным среди них является «Зерцало» Винченция из Бове, вобравшее в себя все познания своего времени и призывавшее человека к построению умозрительных заключений<sup>20</sup>. В Средние века, когда еще не существовало противопоставления двух таких понятий, как «объект» и «субъект», умозрительные умозаключения представляли собой осмысление зеркаль-

ного отражения двух субъектов и охватывали все явления мира видимого, являвшегося подобием мира невидимого, того мира, что был «ареной» приложения сил человека, где он возвышался от ведомого к неведомому. «Вот почему сей способ познания является зеркально-созерцательным, умозрительным» (Жизнь, 50). Святой Фома Аквинский тоже увязывал построение умозрительных заключений со свойствами зеркала и его отражательной способностью. «Видеть что-либо с помощью зеркала — это видеть причину в ее последствиях и результатах, в коих проявляется и отражается их сходство, из чего явствует, что умозрительные заключения сводятся к созерцанию и размышлению»<sup>21</sup>.

Средневековое зеркало давало человеку некий образец, которому он должен был следовать и в поведении, оно показывало ему, каков он есть и каким он должен быть, именно поэтому зеркало (или зерцало) стало основой для разработки очень старого жанра морализаторского повествовательного жизнеописания, в котором клирики легкими штрихами рисовали портрет идеального, образцового христианского государя, в коем молодые люди должны были, как в зеркале, узреть лик, долженствовавший быть отражением их собственных лиц. Вернее, они должны были узреть там некий идеал, к сходству с которым им следовало стремиться. Знатная дама, госпожа Дуода, жившая в VIII в., написала для своего сына нечто вроде учебника по поведению и назвала его зерцалом, сравнив с зеркалом, которым пользуются женщины для придания красоты чертам лица; она утверждала, что зеркало указывает каждому на его изъяны и пороки, а также указывает на долг и обязанности. Зеркала, предназначенные для прекрасных дам, зеркала монархов, зерцала духовности и зеркала морали — все они были одновременно и книгами, и живописными полотнами, и отражения-

ми, и все они отсылали человека к идеальному образцу, к единственному образцу, к сходству, с которым должны были стремиться все создания Божии.

### ЖАН ДЕ МЕН И ДАНТЕ

Можно сказать, что зеркало в духовной литературе Средневековья является «вездесущей метафорой», и этой своей «вездесущностью» оно обязано науке, а именно оптике, которая в тот период заняла едва ли не главное место среди наиважнейших наук и пользовалась наряду с искусством изготовления стекла несравненным почетом. Начиная с XII в. и вплоть до XIV в. многочисленные трактаты по оптике, вышедшие из-под перьев таких ученых мужей, как Р. Гроссетест, Пеккам, Р. Бэкон, поляк Вителло, а также переведенные на латынь трактаты арабского ученого Ибн-аль-Хайсама подарили своим современникам множество новых сведений в данной области, изучению которой были посвящены некоторые труды Аристотеля и Евклида, о чем забывать не следует. Возглавили исследования в сфере оптики последователи так называемой Оксфордской школы<sup>22</sup>, основанной при Оксфордском университете францисканцем Гроссетестом; видение мира путем построения умозрительных заключений рассматривалось ими как наиболее предпочтительный способ познания.

Можно смело утверждать, что многие страницы произведения Жана де Мена, которые он посвятил рассмотрению видов зеркал и их свойств (стих 17 983 и последующие строки), обязаны своим появлением на свет и своей точностью трактату Гроссетеста, чьи данные Жан де Мен весьма своеобразно трактует и популяризирует. По мнению Гроссетеста, мир весь состоит из света, из некой

тонкой материи, универсальной субстанции, а великое разнообразие лучей света — это формы тел, всякая деятельность есть деятельность, основанная на рефлексии<sup>23</sup>, т.е. на отражении и на самонаблюдении. Вот почему страницы «Романа о Розе»<sup>24</sup> Жана де Мена, посвященные зеркалу, следует считать не неким отклонением от темы повествования, а рассматривать в качестве основы, стержня произведения, где противопоставляются и борются высшая степень совершенства науки о зрении и видении и всяческие искажения и извращения, подстерегающие того, кто предается процессу рефлексии в разных значениях этого слова.

Позаимствовав механизм действия радуги, Природа в поэме Жана де Мена проводила некую параллель между разноцветными отблесками, являвшимися результатами различных возмущений в атмосфере и возникавшими из-за этих возмущений воздушных вихревых потоков и иллюзиями, миражами, обманчивыми видениями, что производят столь сильное впечатление на людей; подобно тому, как солнечные лучи создают некие формы и цвета, проникая через воду и облака, лучи Провидения, проникая в человека и встречаясь с его чувствами и настроениями (в том числе и с неподатливостью к влиянию мудрости), производят в его душе настоящую бурю, вызывают смятение, тревогу, порождают волнение и томление, например вызванное влюбленностью. Несчастному Нарциссу, изображенному Гильомом де Лоррисом, первым автором «Романа о Розе», Нарциссу, ослепленному страстями, Жан де Мен, продолживший труд де Лорриса спустя пятьдесят лет, противопоставил другого Нарцисса, признанного знатока в науке оптике, Нарцисса, чьими действиями руководит рассудок, Нарцисса, подчиняющегося велениям Природы. Первый, т.е. герой де Лорриса, любовался своим отражением, глядя в



замутненные воды «опасного, коварного источника»; второй, т.е. герой Жана де Мена, смотрел на свое отражение в «Источнике жизни», где сиял и блистал дивный трехгранный рубин, символизировавший свет, даруемый Святой Троицей, и сияние этого рубина не может затмить никакая тень, и для испускания этого сияния не нужно ни солнца, ни иного источника света, ибо он сам и есть свет, озаряющий все во вселенной. Сам же источник есть не что иное, как зеркало откровений и великих открытий, в котором человек сможет наконец обрести абсолютное зрение и истинные познания, непогрешимую и безошибочную науку, плодами коей он будет наслаждаться.

Жан де Мен весьма дерзновенно для своего времени объявил зеркало отражением искусства, и вовсе не искусства, творящего обманчивые иллюзии и с той или иной долей успеха при изображении имитирующей красоты природы, но искусства, способного изобретать новые формы и творить, т.е. воспроизводить процесс божественного сотворения мира. В этом Жан де Мен был последователем идей Гроссетеста: «Если некий предмет, погруженный в тень, отражается в блестящем, сияющем зеркале, то мы по его изображению-отражению можем судить о нем лучше и узнать о нем больше, чем в реальности». В области «эстетического творения» образцом является духовный, спиритуалистический идеал; для Жана де Мена, как и для Р. Гроссетеста, искусство озаряет мрачную, неясную реальность, «наука же указывает на то, что следует делать»<sup>25</sup>.

Озаглавив свое произведение «Зерцало для влюбленных», Жан де Мен совершенно очевидно намекает на обманчивость иллюзорной любви, но одновременно он как бы стремится использовать все семантическое богатство слова «зерцало» и «зеркало», переданное ему его предшественниками. Его произведение – это образцовое зеркало-зерцало, подобное знаменитому «Зерцалу глуп-

цов» Нигелла Вирекера, в котором было показано, как человек, обезумевший от любви, мог видеть результаты своих безумств, когда он не руководствовался в своих поступках повелениями рассудка; в то же время его произведение представляет собой и «зеркало мудрости», подобное тем средневековым «зерцалам», т.е. энциклопедиям по всем наукам, что были известны в его эпоху; оно было также и зеркалом для познания себя самого, тем зеркалом, которым каждый человек по своей воле может научиться пользоваться и с его помощью пытаться противостоять влиянию небесных светил и предопределениям Судьбы; наконец, это было зеркало фантазмагии и поэтического творчества, потому что, по мнению Жана де Мена, поэт при помощи своего искусства озаряет реальность, освещает ее с разных точек зрения, под различными углами. И все эти зеркала отражаются друг в друге и превращают поэму в истинный гимн всем стадиям и степеням познания.

Данте тоже призвал на помощь науку оптику, чтобы аллегорически изобразить процесс познания и его результаты, т.е. знание. Он представляет нам Рахиль и Лию, символизирующих созерцание и действие, и обе эти аллегорические дамы держат по зеркалу. Зеркало учит тому, как через эмпирическую истину можно открыть и постичь истину теологическую. Откроем вторую песнь «Рая» третьей части «Божественной комедии» (строка 97); там Беатриче предлагает поэту, совершающему свое великое путешествие-паломничество, проделать некий оптический опыт. Она говорит примерно следующее: «Возьми три зеркала, два из них поставь на одном расстоянии от себя, а третье — подальше, так, чтобы оно как бы находилось между двумя зеркалами, а затем смотри, что будет, если поместить за твоей спиной источник света, который будет освещать все три зеркала...»

В поэме говорится о том, что отраженный от трех зеркал свет сияет одинаково, каково бы ни было расстояние от источника света до любого из них, хотя огонек, отражающийся в самом дальнем из них, и кажется меньшего размера.

Таким образом герой «Божественной комедии», представший в образе поэта, совершающего паломничество по трем сферам мироздания, оказался освещен светом первичного разума; два зеркала, находящиеся между ним и дальним зеркалом, символизируют множественность созданных Богом вещей и явлений, которые одинаково верно отражают божественные лучи так, что их блеск не меркнет. Все путешествие паломника представляет собой переходы от одной небесной сферы к другой, переходы от зеркала низшего порядка к зеркалу высшего порядка, чтобы в конце пути герой смог узреть прямо перед собой божественный свет.

В финале поэмы Данте, вместо того чтобы видеть свет отраженных лучей в глазах Беатриче, оказывается пред самым источником, откуда изливаются мощные потоки света; три зеркала, использованные при проведении опыта из области оптики, превращаются в зеркала, отражающие тройственность жизни, а затем они переплавляются в одно единое зеркало. Данте перешел от гипотез, проверяющихся в ходе научных опытов, к очевидности откровений, от умозрительных построений к созерцанию, от частичного знания к абсолютному видению.

Когда умозрительные построения движутся в сторону созерцания, тогда посредничество отражения становится бесполезным, как бесполезным становится и познание самого себя. Ибо созерцание преобразует того, кто созерцает, и соединяет его с Творцом, знание уступает место любви, слиянию взглядов. И вот тогда сходство и образ, созданный в результате видения, делаются тождественны друг другу, сливаются в единое целое, а отражен-

ное изображение исчезает. И святой Иоанн изрекает: «...будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть» (1-е послание Иоанна, 3, 2).

Верное, точное, покорное, послушное, податливое зеркало более не означает видения с разных точек, а означает рецепцию, т.е. восприимчивость того, кто в него смотрится; зеркало, чистое, незамутненное, незапятнанное, дарует взорам картину мистического союза. Надо сказать, что эта тема, столь свойственная работам, написанным в духе мистических воззрений Ренана<sup>26</sup>, долгое время привлекала к себе внимание, так что возникла обширная иконография, в которой то Богоматерь, то младенец Иисус изображались держащими зеркало и сами представляли в виде незапятнанных зеркал, отражавших божественную сущность, зеркал, даруемых человеческой душе для того, чтобы она в них смотрелась<sup>27</sup>.

### 3. ГУМАНИСТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ: АВТОПОРТРЕТ БОГА

#### УМОЗРИТЕЛЬНЫЕ ПОСТРОЕНИЯ НИКОЛАЯ КУЗАНСКОГО

Тема зеркала, унаследованная эпохой Возрождения от средневековой мистики, меняет свое направление, когда человек начинает осмысливать идею бесконечности вселенной, представляющейся теперь уже не закрытой кругообразной системой, когда человек, чье сознание обладает отражающей способностью, начинает использовать «науки о зрении и видении» для того, чтобы дистанцироваться от мира, взглянуть на него со стороны и оценить его размеры. Зрение и видение неотделимы от глаза, т.е. от личной, частной точки зрения отдельного человека и от его умственной деятельности.

По унаследованным от платонизма воззрениям, зеркало всегда играло роль «медиатора», т.е. посредника в системе сложных аналогий и иерархических связей, но теперь оно не только служило средством сообщения и выражения сходства мира чувственного и осязаемого с миром сверхчувственным, невещественным, оно служило для отражения лика Господа и для отражения мира, для придания смысла космосу, а также и для того, чтобы человек, способный все воспринимать и понимать, мог принимать участие в этих процессах, мог делать различия между двумя мирами, мог сравнивать их и противопоставлять друг другу. Начиная с Николая Кузанского, различные представители разнообразных направлений философской мысли ставили себе в качестве цели осмысление противоположностей, видение этих противоположностей в переплетении вещей и явлений сходных, испытывающих взаимопритяжение и взаимоотталкивание. Гуманист эпохи Возрождения «производит» соединение чувственного и духовного «через свой взгляд, через свой опыт, через свою историю», т.е. путем выработки своей собственной точки зрения и путем осмысления своего опыта и истории рода человеческого<sup>28</sup>.

Понятие зрительного восприятия занимает в философии Николая Кузанского центральное место и представляется ему как некая область, в которой совершается «медиация», «опосредование» между материальным и духовным, между конечным и бесконечным, но у него это понятие более не навязывает идею мистического подхода к осмыслению вселенной, в которой царствует строгая иерархия, идею, при приложении которой человек мог вознестись от сферы низшей к сфере высшей. Зеркало в этой системе взглядов устанавливает между вещами некую дистанцию и обозначает их разделение.

Хотя в соответствии с представлениями Николая Кузанского между чувственным и осязаемым, с одной стороны, и сверхчувственным и невещественным – с другой, нет ни малейшего сходства, как нет его между некоей сферой и ее концептом, все же материальный мир является первейшим и наиглавнейшим условием, при котором осуществляется деятельность человеческого разума, совершается работа мысли; именно острота зрения обеспечивает разум «основанием» для его работы и для его выводов и заключений, именно выводы и заключения, совершаемые зрением, служат образцами для дедуктивной деятельности мысли. Явления и вещи, увиденные с точки зрения восприятия, и представления о явлениях и вещах, возникающие в мышлении на основе осмысления увиденного зрением, сталкиваются, пересекаются при осмыслении такого явления, как зеркало, и связанных с ним эффектов и явлений, ибо зеркало представляется неким «инструментом перехода от одного видения и взгляда к другому, точкой фокусного пересечения всех умозрительных построений Николая Кузанского»<sup>29</sup>. Человеческий рассудок, используя данные, полученные в результате действий чувств, составляет себе представление о мире и в то же время обладает способностью заниматься созерцанием и рассмотрением самого себя в момент рефлексии при условии соотнесения себя с источником и образом всемогущества и всякого действия, с божественным зеркалом.

Но каким образом ограниченное и конечное человеческое сознание могло бы постичь ту огромную, ту неизмеримую бесконечность, ту абсолютную инакость, того совершенного Иного, каковым является Бог? Бог есть бесконечный, единственный, уникальный образец. Он есть бесконечное, безграничное зеркало, безупречное и

незапятнанное, содержащее в себе все фигуры, формы и тела, все образы и изображения; в этом зеркале одновременно пребывают и совпадают все противоположности, и только Он один может дать себе узреть их. Картина Ван дер Вейдена, как бы открывающая трактат Николая Кузанского «Об изображении» («De icona»), служит автору иллюстрацией его идеи об обмене взглядами, при котором, несмотря на полное различие, перекрещиваются и сливаются воедино человеческий глаз и всевидящее око Бога в восприятии бесконечного; в соответствии с известным «механизмом», часто применяющимся при написании портретов, взгляд Христа, изображенного на картине, следует за взглядом зрителя и перемещается одновременно с ним по кругу, что по сути должно означать следующее: «Таким образом Господь не оставляет тебя, куда бы ты ни направился»<sup>30</sup>. Индивидуальная линия, состоящая из точек зрения отдельного частного лица, пересекает бесконечное количество линий божественного взгляда. И несмотря на всю малость, на всю ничтожность, на единичность этой линии, на ее непохожесть на линии божественного взгляда, человек видит в оке Божиим одновременно и трансцендентное, и имманентное, и свой собственный взгляд. «Всякий лик, который может смотреть в Твой лик, не видит никакой несхожести, не видит никакого Иного, не видит никакого различия по отношению к самому себе, потому что он видит свою собственную истину». Подобно тому, как глаз, сколь бы он ни был мал, «может воспринять изображение большой горы», Божие создание, смотрящее на себя в Боге, видит себя как отражение его могущества и величия, видит изображение вполне законченное, имеющее характерные черты и качества, присущие Господу, обладающие созидательной силой. По прекрасному выражению П. Маньяра, «человек есть автопортрет Бога»<sup>31</sup>.

АВТОПОРТРЕТ ДЮРЕРА

Знаменитый автопортрет, на котором Дюрер изобразил себя анфас под видом Христа, быть может, буквально выражает тот переломный момент в хитросплетении мыслей, при котором индивидуум, являющийся отражением, образом и подобием Господа, обнаруживает, что является активным действующим лицом и проявляет себя таковым в исторически верном отображении, но все же в преображенном виде. Христос, медиатор, т.е. посредник между конечным и бесконечным, «предоставляет» свое человеческое лицо художнику, и получается слияние создания Божия и Образа, подобием коего сие создание и является; это слияние было бы актом святотатства, богохульства, если бы оно не выражало изумленного восхищения, испытываемого человеком при совершении поступка, совершаемого во имя веры, если бы оно не выражало восторга, испытываемого перед догматом веры. В подобном портрете, кстати, сходство не выражается в общих или символических отношениях или «терминах» изображения, а находит свое выражение через сложную, требующую большой восприимчивости, «чувствительную» форму и через особенные, индивидуальные черты; сходство открывает для себя свой статус «Я» и приводит к осознанию нового опыта обретения субъективности.

Автопортрет как явление создавался на основе портрета, создавался в тот исторический период, когда начала утверждаться самостоятельность художника как личности, когда художник стал осознавать себя не просто обычным ремесленником, способным воспроизводить некое количество форм и образов, унаследованных от прошлого, но стал сознавать себя действительно творцом... и соперником, конкурентом самого Бога! Известно, что в эпоху Античности суровому осуждению подверга-



лись те, кто подобно Фидию, осмеливались представить на суд современников некое изображение со своей подписью на своем творении; понятия «автор» и «подпись» появились значительно позднее... Во Фландрии Ван Эйк неоднократно прибегал к хитрой уловке, используя отражение в зеркале, чтобы обозначить свое авторство и свое присутствие в картине<sup>32</sup>. К примеру, возьмем то выпуклое зеркало, которое мы видим рядом с четой Арнольфини; похожее на Божье око, взирающее на мир и видящее все, что не может быть увидено зрителем, оно дает нам отражение самого художника в сопровождении ребенка, художника, как бы играющего роль свидетеля при бракосочетании. Художник, одновременно и присутствующий при этой сцене, и как бы находящийся вне полотна, появляется в виде крохотного силуэта в оке-зеркале Бога, именно в том месте, которую можно назвать точкой схода картины, где конечное сливается с бесконечным. Зеркало здесь не является обычным зеркалом, предназначенным для создания отражения, для имитации, нет, оно здесь выступает в роли микроскопа и телескопа, оно способствует тому, что в замкнутом пространстве картины проступает иная реальность, тому, что в видимом проявляется невидимое, бесконечно большое — в бесконечно малом, и происходит это при погружении в некую бездну, похожую на ту, где совершался акт сотворения мира, а сейчас художник участвует в этом акте творения своим искусством.

Всякий художник изображает самого себя. Вероятно, автором этой сентенции, звучащей столь современно, был Козимо Медичи Старший. Речь может идти о проецировании художника-гуманиста на его творение или о внезапном появлении (или даже явлении) некоего субъекта-распорядителя пространства путем изобретения пер-

спективы в том виде, в котором увидел ее Панофский в знаменитом аналитическом труде «Перспектива как символическая форма». А может идти речь, как в случае с Дюрером, о персональном самоутверждении творца, изобретающего свой образ в бесконечном диалоге самого с собой о себе, однако при том условии, что диалог этот ведется в рамках его исторического времени.

Свой первый автопортрет Дюрер создал, когда ему было всего тринадцать лет, в 1484 г., затем он писал свои автопортреты в 1492, 1493, 1498, 1500 гг., а также и впоследствии многократно возвращался к этой теме. На рисунке, сделанном в Веймаре в период между 1500 и 1505 гг., он изобразил себя во весь рост, обнаженным, в манере очень дерзкой и новой для своего времени. Тот, кто попытается искать в этих автопортретах какой-то особый психологический смысл, кто попытается найти в них некую глубину изображения интимной жизни или обнаружить отображение состояния души, тот испытает горькое разочарование. В них с трудом едва можно угадать задумчивый характер автора, с трудом можно разглядеть его склонность к размышлениям и меланхолии; элементы его автобиографии мы можем найти в дневнике, который он вел постоянно и куда он заносил все сведения о незначительных событиях повседневной жизни; надо отметить, что в этом документе никогда не соединялись два «способа выражения» его существования, т.е. живопись и письмо. «Я» живого, обычного человека, жившего реальной жизнью, как бы не смешивалось с «Я» художника, и наоборот, художнику как бы не было никакого дела до событий повседневной жизни живого человека. Такое положение дел весьма отлично от состояния интроспекции, т.е. от самонаблюдения и самоанализа; здесь вопрос, чьим «Я» я являюсь, представляется вопросом, задаваемым художником, который при помощи своего

искусства определяет свое место в этом мире и который ищет в живописи образ и образец понятности и постижимости вселенной.

Диалог человека с самим собой о себе самом происходит через диалог с Богом. Именно в тени богословия и могла зародиться наука о человеке. Когда Дюрер писал в 1499 г. свой автопортрет в образе Христа, в манере совершенно «любовой» и абсолютно иератической, т.е. свойственной религиозному искусству, а потому в манере торжественной, величественной и строгой, когда он изобразил себя с воздетой вверх рукой, напоминающей воздетую длань Господа-Пантократора, он сломал все привычные каноны своего времени; он написал свой автопортрет, поставив себя лицом к лицу со зрителем, а не в три четверти оборота, как было принято, чтобы сделать буквально осязаемой, осязаемой свою тождественность христианина, являющегося отражением Господа, в том виде, в котором должно нарисовать его воображение при подражании Иисусу Христу<sup>33</sup>; Дюрер, воспроизведя в мельчайших деталях отличительные черты своего лица, хотел, чтобы у зрителя не осталось ни малейших сомнений относительно личности изображенного, и таким образом он утверждал могущество художника, способного «производить» (или воспроизводить) сходство; картина дает зрителю возможность увидеть одновременно и историческую реальность присутствия художника в этом мире, и реальность мистического слияния, предвосхищая будущее перевоплощение человека в Христа во Славе, в Спаса в Силах, перевоплощение брэнного человеческого тела, возрожденного в своем сходстве и подобии с Богом благодаря Воплощению. Можно сказать, что Дюрер создал иллюстрацию к словам апостола Павла: «И уже не я живу, но живет во мне Христос» («Послание к Галатам»,

2, 20), — словам, из коих Лютер сделал следующий вывод: всякий верный последователь христианского вероучения может сказать про себя: «Я есть Христос». Автопортрет Дюрера можно считать и иллюстрацией к следующим словам апостола Павла: «Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа» (2-е послание к Коринфянам, 3, 18).

Итак, лик Господа «аутентифицирует» лицо человека, т.е. удостоверяет его истинность и подлинность. Печать крещения, поставленная на лбу крещеного младенца, запечатлела его сходство с Господом. Отныне речь идет если и не об «автобиографическом» сходстве, то по крайней мере о сходстве индивидуальном; Божье дитя не утрачивает никаких своих человеческих черт, ни своих способностей, ни своего своеобразия.

Можно смело утверждать, что определенные соответствия идеям, выраженным в автопортрете Дюрера, мы найдем в двух поэмах Маргариты Наваррской, а именно в «Зеркале грешной души» и в «Зеркале распятого Иисуса», которые она написала в конце жизни и в которых она, пребывая в состоянии ярого религиозного фанатизма, под воздействием навязчивых идей и неотступно преследующих ее мыслей, описывает свое сходство с Богом в точном соответствии с идеей божественности ее происхождения, вернее, с идеей родства Королевского дома Франции с Богом; несмотря на все ее грехи «блудной дочери», плохой матери и дурной супруги, запятнавшие ее облик и стершие следы сходства с Богом с ее лица, королева сама про себя знает, что является дочерью, матерью и женой Христа, ибо божественное «присутствие» (или начало), заключенное в ее теле и душе, «стонет» и «тяжко вздыхает» в ее сердце, как и «нестираемые, уничтожимые черты и следы наследственности».

Следы родства со стариком Адамом стираются, исчезают, в то время как образ, созданный зеркалом, открывает новую личность и новое тождество. Как для Николая Кузанского, так и для Дюрера, а следом за ними и для Маргариты Наваррской совершенно очевидно, что, именно отталкиваясь от своего несходства с образцом и от своих грехов, она может возвыситься и подняться к Богу. Тема отражения, меняющего направление и делающего возможным обращение грешника, теперь звучит по-иному, не так, как звучала тема средневекового зеркала, ибо теперь она представляет собой некое движение, совершающееся внутри человека и возвышающее его от несовершенного к совершенному, движение, превращающее обычное («случайно полученное») лицо в прекрасный лик, наделенный абсолютной красотой, движение, ведущее от несхожести к тождественности, движение, в которое вдыхает жизнь опыт существования на грешной земле<sup>34</sup>. Зеркало становится для Маргариты Наваррской тем местом, где она может всматриваться в себя, где она может исповедоваться, а в ходе исповеди сквозь зеркало могут просачиваться не только библейские истины, но и чувства, и желания, и «слабости человеческой плоти, и непостоянство человеческого сердца».

Тождество и личность выражаются в виде конфликта, даже в виде парадокса, в виде вопроса, задаваемого с тревогой слепцом, блуждающим в темноте. Маргарита Наваррская в «Зеркале распятого Иисуса» с ужасом приходит к выводу, что плохо знает саму себя<sup>35</sup> и что ей следует дожидаться, когда свет истины ударит ей прямо в лицо, чтобы она смогла познать себя такой, какая она есть и какой ее знают другие. Подобно тому, как Дюрер, чтобы познать себя, рисует себя в виде Христа в «Страстях Господних», чтобы иметь возможность рассмотреть

себя в этом отражении (1522 г., Бремен), Маргарита желала видеть себя в момент смерти в образе Христа, каким он предстает в час испытаний, т.е. в час Страстей Христовых. «Мне надобно узреть мое брренное тело, запятнанное грязью, принявшее форму, подобную форме Господа нашего»<sup>36</sup>. В этом скорбном зеркале агонизирующего Христа отверженная всеми грешница, страдающая проказой, узнает свое истинное лицо.

Эти окрашенные страхом и беспокойным томлением искания, совершаемые Маргаритой Наваррской в сумеречном свете, излучаемым зеркалом, унаследованным в том виде, в котором оно существовало в учении апостола Павла, в мистическом опыте Терезы Авильской превращаются в утверждение транспарентности, т.е. прозрачности светопроницаемости всякого существа, и в утверждение того, что всякое существо способно само испускать лучи света. Тереза Авильская дерзнула написать свою автобиографию, и в этой дерзости она превзошла даже Дюрера, написавшего свой автопортрет, ибо она — женщина, т.е. существо, коему предписано быть более смиренным, чем мужчине, и она в этой автобиографии описала процесс слияния лиц и образов, происходящий в зеркале: «Моя душа вся целиком предстала передо мной в форме светлого зеркала, и все в нем было ясно и лучезарно. В центре узрела я Господа нашего Иисуса Христа в том виде, в коем Он является мне обычно. Во всех частях и частицах моей души я видела его отражение, как в зеркале, но я бы не смогла сказать, каким образом все это происходило»<sup>37</sup>. Зеркало для Терезы Авильской представляет собой ту точку соединения двух миров, в которой видимое лицо обретает черты лица невидимого в реверсивности, т.е. в обратимости взора, преисполненного любви.

## ЗЕРКАЛО ПЕРСПЕКТИВЫ И ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Зеркало эпохи Возрождения предлагает себя в качестве соучастника встречи, столкновения, поединка и слияния человека с самим собой, в качестве места, где происходит внутренний диалог. Зеркало-око гуманиста представляет собой точку и угол зрения на мир, и в то же время оно продолжает располагаться в системе связей, соответствий и аналогий. Такой мыслитель, как Бовель (являвшийся последователем и продолжателем идей Николая Кузанского), давал определение человеческому существу с точки зрения деятельности его рассудка (разума), способного «вновь овладеть» материальным миром, чтобы опять отправить его творцу, рассудка, способного обратиться к самому себе, чтобы достичь собственного концепта, т.е. постичь самое себя<sup>38</sup>. Будучи вне мира и в мире, отдельным от мира и в то же время взаимосвязанным с ним, оно одновременно является оком всевидящим и зеркалом всеотражающим. Подобно тому, как двойствен мир, частично материальный, частично невещественный, человек, каким видел его Бовель, обладал двойным взглядом, и один из них познавал самого человека, а второй познавал мир, и таким образом одна часть зрения как бы познавала другую. И именно потому что человек в соответствии с этими воззрениями был способен проникнуть разумом в свою противоположность, он и мог перейти от простого растительного или животного существования к осознанию самого себя и к постижению себя. Таким образом выросстал и совершенствовался «мудрец», т.е. человек образованный, культурный, являвшийся двойником или отражением человека природного, т.е. того, кого мы называем «дитя природы».

Гуманистическое воспитание порождает такого индивидуума, предназначенного для высоких умозритель-

ных рассуждений и заключений, способного, подобно зеркалу, преобразовывать мир чувственный, осязаемый, в образы и идеи. Он, по представлениям некоторых гуманистов, является «единственным истинным образом и подобием Господа, в котором божественное сходство достойно проявляться и блистать»<sup>39</sup>. Художник или поэт, истолковывающий мир, есть не что иное, как зеркало этого мира, и проявляется он в таком качестве не через анонимное участие, при котором он скрылся бы за отблеском отражения акта божественного сотворения мира, а через преисполненное гордости индивидуальное, личное утверждение. Жозеф де Шен совсем не случайно, а преднамеренно назвал свою космогоническую поэму «Зеркалом мира»; он таким образом похвалялся и кичился тем, что его творение является своеобразным преемником или продолжением средневекового «Зеркала мира»; однако, давая своей поэме такое название, автор в особенности стремился отстоять свое право художника на собственное видение мира. Письмо как действие есть само по себе зеркало («гладко отполированный кристалл или хрусталь сладкозвучного красноречия»), и в этом зеркале отражается человек. «Если человек хочет на себя полюбоваться, если он желает прийти в восхищение от величия своего разума, он должен бросить взгляд в это зеркало мира». Но это зеркало есть не что иное, как отражение в зеркале Господа, ибо «Господь один есть для себя самого блестящее зеркало, в котором присутствует все, из чего состоит мир»<sup>40</sup>.

Успехи в области техники, позволившие перейти от изготовления выпуклых зеркал к производству зеркал плоских, в каком-то смысле отражали новые отношения, возникшие у гуманистов к знанию и познанию. Для гуманистов эпохи Возрождения мир видимый и мир невидимый подчинялись различным законам. Выпуклое зеркало



как бы концентрировало, сосредоточивало в себе пространство и давало сферическую картину мира, охватывая множество точек и углов зрения, но именно присущий ему изгиб и деформировал образ мира, давал неверное изображение, напротив, плоское зеркало предлагало на обозрение картину точную, но неполную, частичную, и оно ограничивало обзор, потому что давало изображение с одной точки зрения и под одним углом, действуя подобно... театральному режиссеру или постановщику фильма. Являясь образцом (или моделью) нового знания, не только символического и аналогического, но еще и критического и дискурсивного, т.е. познания путем рассуждения, т.е. знания опосредованного, оно находит свое место в новой философии представлений, понятий и воспроизведенных изображений, в философии отображения, подчиняющейся присущим ей правилам и предназначенной сыграть свою роль в упорядочении действия всего зрелища, а также предназначенной для того, чтобы к этой своей основной роли добавить еще одну, цель коей состоит в том, чтобы зрелище еще и доставило удовольствие.

Художник заменяет совокупность соответствий и сходств пространством чисто умственным, однородным, подчиненным действию математических законов. Э. Кассирер и Э. Панофский подчеркивали, что «покорение» искусственной перспективы требует и влечет за собой неизбежную великую эволюцию, потому что эта перспектива представляет собой нечто вроде окна, открытого художником, окна, устанавливающего определенные границы угла зрения, под которым рассматривается объект изображения, окна, одновременно как бы «наводящего на некую цель», на точку, на которую направлен взгляд и которая располагается на бесконечной, т.е. на постоянно удаляющейся линии горизонта. Именно эту перспективу

и «вывел на сцену» Брунеллески вместе с ящичком, снабженным зеркалом, и с проделанной в картине крохотной дырочкой размером с чечевицу, через которую он и увидел уменьшенное изображение баптистерия; именно про эту перспективу сто лет спустя Цезарь Рипа скажет, что наилучшим ее олицетворением является зеркало.

Зеркало, ставшее инструментом опосредованного, «отраженного», серьезного, вдумчивого познания и одновременно ставшее инструментом зрелища, — это зеркало позволяло предаваться новым «оптическим играм», способствовавшим окончательному отделению вещей от образов и наоборот. Если Альберти и Леонардо да Винчи видели в нем своего учителя, некоего «контролера», проверявшего точность сходства между объектом изображения и самим изображением, если они видели в нем «воспитателя глаза и зрения», то одновременно они признавали в нем и великого творца обманов, мастера иллюзий, ибо иллюзия для них представляла не что иное, как манипуляцию, производимую со сходством и подобием. Эта тема звучит все громче и громче, доходя до крещендо во второй половине XVI в. Ж. Бессон, написавший в 1567 г. свой трактат «Космолаб, или Универсальный инструмент», исследуя «науки, занимающиеся зрением», показал, основываясь на данных, приведенных в многочисленных трудах по оптике, опубликованных в XVI в., насколько обманчивы отношения различных объектов друг с другом и друг ко другу с учетом точек и углов зрения и с учетом расположения многих зеркал относительно друг друга; он показал, что из-за отсутствия неподвижного, единственного и объективного базиса системы отсчета, который включал бы всю совокупность углов зрения и перспектив, зритель никогда не может проверить правильность своей точки зрения.

Организуя и расчленяя пространство в соответствии с произвольным «центрированием» и «кадрированием», зеркало обнаруживает (выявляет) относительность перспектив и углов зрения, а потому оно воссоздает и воспроизводит всю сложность и всю подвижность и изменчивость игр человеческого ума, оно превращается в зеркало-призму, где громоздятся и взаимопроникают друг в друга замыслы и образы, плоскости и картины, где одни значения накладываются на другие и где образуется сложная система метафор и отсылок. Иезуит Тезауро в XVII в. в начале своего труда «Подзорная труба» приравнял человеческий интеллект к самому чистому, самому прозрачному зеркалу; далее он отметил, что метафора доставляет человеку удовольствие, потому что, по его выражению, «гораздо интереснее и приятнее смотреть на множество предметов в перспективе, наблюдать за ними издали, чем видеть, как оригиналы мелькают прямо перед глазами»<sup>41</sup>. Искусственно созданное иллюзорное изображение, являющееся обманом зрения, соблазняет больше, чем сам оригинал, а разнообразие множественности — больше, чем единство и однообразие. Идея о происхождении всякого сходства из единого источника меркнет и теряется среди множества многообразных струй неистощимого фонтана изменчивых отражений, возбуждающих разум.

### РЕВОЛЮЦИЯ В ОПТИКЕ, ПРОИЗОШЕДШАЯ В XVII В.

Унаследованная от эпохи Античности структура знаний о сходстве и подобии отжила свой век, уходила в прошлое, а вместе с ней уходила в небытие и волнующая тайна зеркала. Зарождающиеся точные науки в XVII в. создали новый фундамент оптики; благодаря открытиям Кеплера зрение, а также эффекты отражения и прелом-

ления отныне и впредь были накрепко связаны с законами физики, а именно с законами распространения света. Вместе с открытием строения глаза, определением роли сетчатки и хрусталика, выработкой понятий оптической и зрительной оси стали изменяться и представления об отношениях человека с окружающим миром<sup>42</sup>.

Прежде считалось, что луч света «доносит» до человека форму и цвета объекта созерцания только в тот момент, когда он достигает глаза и вызывает в нем определенные зрительные ощущения, что он принадлежит к сфере суждений, т.е. к сфере разума, к области способности умственного восприятия величины расстояний и способности производить оценку размеров некоего объекта относительно размеров других объектов. В такой «системе координат» образ зеркала и изображение в зеркале затуманивали собственно знание и вводили человека в заблуждение настолько, что он не был способен к верному суждению, ибо данные обстоятельства заставляли его верить в то, что объект находится там, где его на самом деле нет; отражение было оптической иллюзией, визуальным обманом, ловушкой. Что касается косых лучей, достигающих центра глаза только в результате преломления на роговице, то полагали, что они создают ложные видения, ибо сами они обманчивы и лишь искажают объект при изображении. Подобные представления, разумеется, оказали большое влияние на существовавшие на протяжении столетий философские концепции зрения и отражения, а также на восприятие отражения как явления в сфере духовной и нравственной.

Кеплер же смело, даже дерзко отказался от системы воззрений, унаследованной от Средневековья и претерпевшей чрезвычайно незначительные изменения под воздействием опытов, произведенных Джакомо делла Порта; надо сказать, что Джакомо делла Порта оборудо-

вал так называемую камеру-обскуру, проводил в ней исследования различных явлений, связанных со зрением, со светом и темнотой, и утверждал, что предметы, пребывающие на свету, «вводятся в глаз сквозь дырочку зрачка», а если они находятся в темноте, то «поражают» хрусталик. Он объявил принцип преломления света нормальным способом зрения и видения и дал определение трем этапам или фазам зрения: прежде всего он выделил «оптическую фазу», во время которой образ или изображение запечатлевается на сетчатке, проникая сквозь «диафрагму» зрачка, затем выделил фазу передачи нервного импульса по зрительному нерву к мозгу, и наконец выделил особую «умственную» фазу, в ходе коей «душа распознает объект». При таком подходе сходство микрокосмоса и макрокосмоса, сходство осязаемого объекта для сенситивного глаза перестает быть необходимым и уступает место роли субъекта.

Декарт продолжил дело Кеплера, сделав эпистемологические или гносеологические (т.е. имеющие отношение к теории познания) выводы из совершившейся в оптике революции. Отныне признавалось, что внешний мир «получает» свою понятность от того, кто его чувствует и воспринимает. Мерло-Понти пишет, что последователь идей картезианства не видит себя в зеркале: «Его изображение в зеркале представляется ему всего лишь отражением механики вещей и явлений; если он себя в нем и узнает, если он находит между собой и своим отражением сходство, то происходит это только потому, что его мысль создает эту связь»<sup>43</sup>. Сходство, как полагали теперь мыслители, заключалось не в связи двух предметов или объектов, а коренилось в сознании человека, распознававшего определенную связь между ними и произносившего свое суждение о наличии таковой связи. Одновременно отражение утрачивало всю свою магическую

силу, которой оно якобы обладало. Оно более не снимало покровов с некой «иконической», т.е. «портретной», реальности, точно так же, как оно более не отождествлялось с некой действительностью, которую оно якобы обнаруживало и выявляло; оно более не содержало в себе никакой тайны, не скрывало ее, ибо тайна сия, как теперь полагают, скрывалась в душе человека, чувствовавшего и воспринимавшего сходство предметов и осмысливавшего это сходство.

Декарт, подобно Кеплеру, еще ничего не знал о понятии «виртуального образа», или «виртуального изображения», представляющего собой мнимое (фиктивное) продолжение световых лучей, получаемых глазом, и отличающегося от реального изображения. Он довольствовался тем, что делал различие между понятием «*pictura*», под которым подразумевал отражение на сетчатке глаза, и понятием «*imago*», под которым подразумевал «самостоятельное», т.е. лишенное какого-либо материального «основания» изображение, которое человек видит в зеркале; можно сказать, что это понятие было «наследником» понятий, существовавших в Средние века.

Вопросы, с которыми обращался к зеркалу человек и которые он задавал себе по поводу зеркала, на протяжении веков претерпевали изменения. От «статуса», придаваемого отражению, от того, воспринималось ли оно в качестве образа, знака, символа или мимесиса, т.е. явления, имеющего отношение к подражанию, к имитации, — от всего этого зависел способ познания мира. Поле субъективности, включавшее в себя сферу знания и сферу осознания самого себя, медленно отделялось от линии религиозного мировоззрения, служившего основой этой субъективности и устанавливавшего для нее некие границы; в то же время познание и освоение таких явлений, как отражение и перспектива, придали человеку новую силу,

даровали ему новую способность манипулировать со своим изображением, оказывать на него влияние, искажать его, невзирая на божественное сходство и подобие, «служившие ему порукой».

Три столетия спустя и почти таким же образом первые опыты в фотографии во Франции будут выглядеть в глазах некоторых господ чем-то вроде святотатства, потому что фотография, воспроизводя и фиксируя изображение, как бы отказывается от того, чтобы «схватывать» или «улавливать» сходство с единственным образцом. «Претендовать на то, чтобы зафиксировать мимолетные, недолговечные изображения, появляющиеся в зеркале, не только невозможно, как это было доказано работами немецких ученых, но и кощунственно, ибо в самих подобных намерениях кроется богохульная идея. Человек был создан по образу и подобию Божию, и этот образ и это подобие не могут быть зафиксированы никакой машиной, созданной человеком»<sup>44</sup>. Старые предубеждения, осуждавшие мимесис и иллюзорную видимость, вновь ожили, разбуженные замечательными успехами в развитии техники передачи и фиксации изображения<sup>45</sup>.

## Глава II ТРИУМФ МИМИКРИИ ИЛИ ИМИТАЦИИ

В Версале стены имеют глаза, а галереи, сплошь увешанные и заставленные зеркалами, навязывают весьма опасную сквозную видимость, т.е. возможность вести наблюдение за всем и вся.

Сен-Симон говорит о дворе как о скопище соглядатаев, жадно следивших друг за другом и выведывавших тайны друг друга, соглядатаев, которые сами постоянно пребывали под наблюдением других таких же соглядатаев, и он описывает один случай, как сыграл со своим спутником весьма забавную шутку, когда заметил во время прогулки по малой галерее, что его спутник отражается в одном из зеркал и что как раз по отражению и можно судить, что тот, опустив глаза, подсмеивается над собеседником<sup>1</sup>. Разумеется, подобное поведение просто так ему не сошло с рук... Зеркало ничто не оставляет в тени, и его нескромная ясность и прозрачность в каком-то смысле служат заменой любопытному взгляду: тот, кто желает кого-то застигнуть врасплох, сам оказывается в таком положении, подобно «политому поливальщику», как называем мы того, кто становится жертвой собственных махинаций; в присутствии зеркала никто не может чувствовать себя в безопасности, ибо все как бы выставлены на всеобщее обозрение со всех точек и под всеми углами зрения.

Расточая похвалы в адрес зеркала и без счета множа количество «зеркальных кабинетов», эпоха классицизма словно хотела воспеть эру царствования ясности и света,



приветствовать пришествие нового мира, сияющего и отшлифованного до гладкости во всех смыслах, мира, из которого будут удалены тени и различия. Зеркало подменяет реальность ее точной (симметричной) копией, ведь зеркало — это целое театральное действо, в котором свои роли исполняют отражения и всяческие хитрые уловки и ухищрения, это театр иллюзии и искусственности, и именно этому двойственному предмету, приобщенному к современной цивилизации. Старый режим доверил быть выразителем и распространителем создавшего себя «Я», совершавшего сей процесс как под присмотром ока Господа, так и под взорами других членов общества.

Прежде чем вдохновить мыслителей на ход рассуждений, использующих метод интроспекции, т.е. метод самонаблюдения и самоанализа, зеркало служило для ухода за внешностью, для наведения пусть иллюзорной, т.е. видимой и ложной, красоты, было инструментом адаптации к обществу и орудием установления в этом обществе определенной гармонии. В зеркало не смотрятся, нет, это зеркало всматривается в вас, это зеркало диктует свои законы и служит нормативным орудием, в котором, так сказать, «измеряются» соответствия приличиям и светскому своду правил поведения. Сознание самого себя совпадает прежде всего с осознанием своего отражения, т.е. с осознанием своего изображения и своей видимости, т.е. своей способности быть видимым. «Меня видят, значит, я существую». Осознание собственной личности проходит через стадию осознания собственной «кажимости», собственной видимости, через стадию осознания своей роли, через согласие с ней и ее одобрение, и является условием подступа к осознанию статуса субъекта.

В то же время наблюдаемая симметрия служит основанием для того, чтобы питать надежду на инверсную, т.е. обратную, взаимную прозрачность и ясность. Многократно умноженное, увеличенное в размерах, изливающее во

все стороны свет, зеркало превращает жизнь в театральный спектакль, в зрелище, общество же превращается в некое подобие витрины из хрустального стекла, в которой каждый может увидеть других и себя, а также может быть увиден, а потому пытается стать точной копией идеального образца, образца придворного. «Надо быть действительно честным и порядочным человеком, чтобы постоянно желать рисковать и выставлять себя под взорами людей честных и порядочных»<sup>2</sup> (Ларошфуко, максима № 206).

Подобное хвастовство, которого требует Ларошфуко, настоятельно требует транспарентности, т.е. прозрачности и ясности, и идет рука об руку с интегрированием человека в социальную жизнь.

Идеал честности и порядочности базируется на имитации и сходстве; именно на этой основе мыслитель надеется установить полнейшее согласие между людьми, подменив себялюбие и личный интерес безличным изображением благопристойности и приличий. Зеркальная галерея, где из-за льющихся из люстр потоков света и из-за обилия отражавших друг друга зеркал «тени едва находили себе место, где можно было бы спрятаться»<sup>3</sup>, символизирует этот парадокс общества, где каждый все видит и выставлен на всеобщее обозрение, общества, которое ловит любой взгляд и оборачивает его на себя, во имя идеала ясности и способности жить в обществе и обществом.

## 1. ЗЕРКАЛО И СОБЛЮДЕНИЕ ПРИЛИЧИЙ

### ОТ ЗЕРКАЛА ДУХОВНОГО К ЗЕРКАЛУ СВЕТСКОМУ

Зеркало обучало науке хороших манер. Присутствуя в описях посмертного имущества представителей благородного сословия, оно занимает место в системе обще-

ственной идентификации, основанной на «учтивости, любезности, галантности», на заботе о видимости и на строгих правилах приличий. Тема эта уже была составной частью дискурса (рассуждений и системы понятий) гуманистов эпохи Возрождения; в литературных произведениях того времени, в сонетах и так называемых блазонах (небольших поэмах), в трактатах на нравственные темы, в работах по медицине и трудах о воспитании тема зеркала получает развитие, там мы повсюду находим намеки на него и его воздействие.

По-прежнему для «легитимизации», т.е. для оправдания использования зеркала, прибегали к воззрениям и высказываниям Сократа, которые служили как бы порукой, своеобразной гарантией добропорядочности этого предмета; итак, зеркало почиталось верным свидетелем, в которое каждый смотрелся и в котором каждый рассматривал свою душу и прочитывал призыв к добродетели; зеркало, проповедовавшее постулат «познай самого себя», давало основные правила поведения в жизни и, следуя примеру античных философов, провозглашало также принцип любви к себе. Так, в одном из очень распространенных в ту эпоху трактатов Нанни Мирабелли под названием «Полиантея» (1503) автор в рубрике «Любовь к себе» принялся восхвалять зеркало и привел в качестве подтверждения правоты своих высказываний сентенцию Периандра, смысл коей сводился к следующему: «Не пренебрегай самим собой». Известное высказывание Пьера Грингора (1525), бывшее настолько популярным, что стало пословицей, содержало явный намек на эти воззрения, призывая человека к смирению и покорности: «Кто хорошо смотрится в зеркало, тот хорошо себя видит, кто хорошо себя видит, тот хорошо себя знает, кто хорошо себя знает, тот мало себя ценит». Из права смот-

реть на себя проистекает требование быть добродетельным в моральном плане и по отношению к другим.

Зеркало служило спутником аллегориям мудрости, осторожности и истины, систематизированным господином Цезарем Рипой в 1593 г. в соответствии с тем, как их изображали на протяжении столетия, а то и более. Зрение, являющееся точным восприятием и ощущением реальности, держит зеркало, иногда вкупе с циркулем, долженствующим олицетворять различные геометрические измерения, и тогда зеркало становится символом разума, рассудка, интеллекта<sup>4</sup>. В Италии и Испании философию всегда представляли в виде аллегорической фигуры с зеркалом, что содержало намек на Сократа, а отблески и отражения обозначали процесс мышления, происходящий в уме человека.

Опираясь на подобные доводы защиты и оправдания, апологеты зеркала стали приписывать ему активную воспитательную роль и роль создателя красоты. В соответствии с концептом неоплатонизма, красота физическая, являясь отражением или отблеском вечных форм, проистекает из красоты моральной. «Она есть не что иное, как блеск и величие лика и света Господа, отпечатавшийся на материальных, телесных существах»<sup>5</sup>. Таким образом получается, что зеркало должно прежде всего распространить вовне внутреннее, содержащееся в нем отражение, и оно вполне закономерно способно немного приукрасить отражаемое тело, немного «подправить» изображение, чтобы сделать из него «гармоничную композицию». Флорентиец Франческо Филелфе посвятил целую главу своего трактата о воспитании зеркалу, искусству украшения и взгляду на самих себя; снабдив свои наставления всяческими предостережениями относительно похотливости и проявлений сладострастия, он все же

признает полезность применения зеркала: «В нем нет ничего нечестивого и грешного, если только оно способствует скромности и здоровью глаз»<sup>6</sup>. Далее в трактате содержится определенный запрет на излишнее стремление придать своему облику некую видимость красоты, и это стремление подвергается осуждению.

От зеркала духовного к зеркалу светскому, применяемому для украшения тела, путь был не прост, дело шло медленно, но верно, без особых толчков и прорывов, так что процесс этот напоминал медленный сдвиг, плавное скольжение, приводившее к слиянию, таким образом, что первое зеркало служило как бы оправданием для второго. Жиль Коррозе, вложивший зеркало в руки одного из учеников Сократа («Гекатомография»), превращает его в своих «Домашних блазнах» (т.е. в «Домашних поэмах») (1539) в главный предмет обстановки, дарующий домашнему очагу уют, ведь зеркало, светлое, сияющее, позволяет даме избавиться от пятен, пятнающих ее душу, избавиться от «некрасивости» души, позволяет ей сделать свое лицо более красивым и тем самым воспламенить любовь.

Беренгар (Беренгарий) Турский тоже настоятельно обращал внимание на то, что зеркало дает человеку возможность обратить свой взор на себя и производить всяческие операции по наведению красоты при совершении туалета. «Мудрое зеркало, которое привносит закон и порядок в красоту...»<sup>7</sup>

Ученый медик Лиебо, прежде чем приступить к описанию рецептов средств, при помощи коих женщина может приводить себя в порядок и при нужде может заставить забыть о своих недостатках, напоминал даме о необходимости привести в гармоническое состояние душу и тело<sup>8</sup>.

Невозможно себе представить «человека двора», столь озабоченного тем, чтобы согласовывать требования этики и эстетики, и тем, чтобы им соответствовать без зеркала; вглядываясь в него, он изучает свои манеры и походку, проверяет отпечатки выражений своих чувств и отбирает лучшие из них и доводит до совершенства искусство владения своим телом. Бальдассаре Кастильоне подразумевал именно это, когда описывал некоего чрезвычайно храброго капитана, в гневе бывавшего просто ужасным и к тому же, видимо, очень некрасивого, который отказывался иметь у себя в комнате зеркало по той причине, что «увидев себя, он может слишком уж испугаться своего вида»<sup>9</sup>. Таким образом автор в данном контексте подчеркивал, сколь необходима человеку некоторая отстраненность по отношению к самому себе, сколь необходим для верной оценки самого себя как бы взгляд со стороны.

Эта занятная история содержит явный намек на один из сократических диалогов Платона, в котором речь идет о некоем отважном воине Лахете, неспособном сказать, что такое отвага. Здесь смех вызывает не столько достаточно обоснованное предположение капитана, в котором чувствуется даже некий привкус самодовольства и самомнения, а в гораздо большей степени его неспособность дистанцироваться, т.е. отстраниться от своего отражения. По мнению автора, особым свойством (или качеством) придворного как раз и было умение представить себе свой идеал и сравнить с ним свое изображение.

Видя перед собой свое отражение, придворный внимательно рассматривает и оценивает некую социализированную, т.е. вовлеченную в систему общественных связей, форму своего «Я»; красота, природное изящество, привлекательность — эти качества, присущие представителю

благородного сословия, являются качествами социальными, и зеркало создает условия для их возникновения и поддержания на должном уровне, помогая придворному управлять своими инстинктами и своими эмоциями. «Божественное зеркало, исправитель пороков, преобразователь, единственный в своем роде деятель...»<sup>10</sup>

Общество со всеми его обменами мнений и идей, со всеми его законами и ограничениями, с его принуждением к соблюдению правил, с его игрой добрыми именами, и в особенности с его основной движущей силой, каковой является соперничество, — это общество представляет собой некую «матрицу» (или, если прибегнуть к языку анатомии, «матку»), в которой развивается внутреннее чувство ценности «Я». Рефлексивное, т.е. связанное с самопознанием, раздвоение не является как таковое желанной самоцелью, ибо оно «извлекает» свою ценность из сравнения, которого оно настоятельно требует, так как речь идет о необходимости привлечь к себе взоры других и завоевать всеобщее благорасположение, создав у всех о себе благоприятное мнение. В человеке просыпается интерес к самому себе, когда он ощущает себя представителем некой социальной группы и когда другие представители этой и других групп вступают с ним в контакт, тогда человек выучивает свою общественную роль перед зеркалом.

Именно на зеркало Сократа ссылаются и физиогномисты, тщательно и с великим терпением рассматривая человеческое лицо и предлагая каждому внимательно рассматривать самого себя, ведь, по их мнению, для того, кто умеет расшифровывать различные знаки на человеческом лице, черты лица раскрывают человека таковым, каков он есть внутри, по аналогии с морфологией животных. Физиогномика, тесно связанная с «медициной на-

строений» и с астрологией, занята поисками сведений о человеке вообще, о его неизменной сущности, и она получает в XVI в., при помощи Дж. Кардано и Дж. делла Порта широкое распространение, призывая учитывать выражения лиц и написанное на них напряжение. «Этот род науки сможет тоже служить нам не только при наблюдении за другими, но и за самим собой, и служить она может таким образом, что мы сами сможем стать для себя физиогномистами»<sup>11</sup>. Овладеть собственным лицом, стать для самого себя физиогномистом — таково могущество зеркала, позволяющего, как это многократно повторяли, «внимательно рассмотреть себя всего целиком и понять, к чему человек имеет природную склонность»<sup>12</sup>.

Стремления физиогномистов в ту эпоху были не столько направлены на то, чтобы выработать какие-то новые подходы интроспекции, т.е. самонаблюдения и самоанализа, сколько на то, чтобы подчинить себе, научиться усмирять, т.е. в каком-то смысле научиться управлять отношениями между людьми при помощи более совершенного знания характеров и законов природы, о чем свидетельствует этимология названия науки. Физиогномика стремится ввести в общественную жизнь некую когерентность, т.е. связность, и сделать возможной правильную оценку других людей вне зависимости от того, что лица их как бы скрыты под масками. Было не раз замечено, что для людей Старого режима<sup>13</sup> «была свойственна большая скрытность» и их снедала тоска и тревога по поводу того, что у окружающих они могут быть на плохом счету, ибо скрытность при установлении истинных чувств привносит немалые сложности в систему человеческих взаимоотношений, базирующуюся на принципе «солидарности», т.е. единомыслия общности интересов, взаимозависимости, а также и круговой поруки, суще-



ствующей в любой общности: сельской, городской или корпоративной (цеховой). В большинстве сборников новелл того времени мы видим персонажей, раздираемых на части, разрывающихся между личными, индивидуальными побуждениями (и неосознанными стремлениями) и законами и требованиями социальной группы; мы видим также, как они учатся распознавать свои собственные стремления и правила группы, как обучаются тому, чтобы на стыке этих двух явлений определять контуры и границы своего «Я».

### Апология видимости

В XVII в. идеал порядочности строился на этом двойном применении зеркала, служившего как инструментом адаптации в обществе, так и скромным приспособлением внутренней, интимной жизни, приспособлением, игравшим огромную роль в постижении человеком своей сущности. Одно не существовало без другого, и именно при их столкновении и рождался первый опыт постижения собственного «Я».

Определенное напряжение при преодолении некоторых склонностей порождается тем, что в «классическую эпоху» называют природой, натурой или «милостями природы», в чем, как считали тогда, проявляются склонности, свойственные данному индивидууму. Натура, природа, прирожденный характер, нрав — как ни назови это явление, одновременно представляет собой, с одной стороны, непосредственную прямоту, естественность, стихийность и самопроизвольность, и, с другой стороны, конформизм; это явление предполагает и означает аутентичность, т.е. подлинность человека, и действительно

требует от него подчинения своду правил, определяющих жизнь в обществе, подчинения так называемому социальному кодексу, и подчинение это должно выражаться путем имитации «добрых примеров» и «хороших образцов»; но сила воздействия и даже превосходства второй стороны этого явления оставляет для первой довольно мало места, так что природа (или натура), вполне естественно, не желает показываться, ибо ей в данных условиях это противно, да к тому же зачастую это противоречит интересам человека. Будучи орудием точности и контроля, в котором подвергаются проверке уроки по соблюдению приличий, зеркало пока еще не доказывает и не утверждает личные права человека, не выступает в их защиту как адвокат, даже если оно и обеспечивает каждому возможность иметь «свидание и беседу» с самим собой наедине. Чувство «Я», пробуждаемое им, есть конфликтное, антагонистическое чувство целомудрия (стыдливости) или стыда, опознания своего тела и его внешнего вида под взглядами других.

Бальтасар Грасиан, апологет (т.е. защитник) видимости и великий знаток движений сердца, превращает зеркало в лучшего союзника скрытности и контроля над собой. На сетования придворного по поводу того, что природа не даровала ему способ смотреть на самого себя, «чтобы лучше выглядеть, чтобы лучше скрывать свои страсти и смирять их, или для того, чтобы исправлять недостатки своей внешности», он возражает (замечает), что природа была столь мудра, что позволила ему видеть только его руки и ноги, ибо руки действуют, и человек должен смотреть в зеркало, чтобы наблюдать за своими действиями, в то время как ноги «укореняют» его в землю, и таким образом призывают к смирению<sup>14</sup>. В этой части, в которой автор довольно долго рассуждает на

тему «власти и могущества» глаз, не нашлось места рассуждениям о взгляде, наслаждающемся своей рефлексивностью. Зеркало, являющееся судьей для духовного, морального «Я», постоянно остается под подозрением в пособничестве тщеславию, а «Я» социальное, т.е. общественное, по мнению ученых мужей, подвергается обработке и формируется при помощи воспитания, а затем проявляется в действии.

Каждая эпоха избирает для себя особый «театр действий», особую сцену, т.е. особое место, где совершаются события, и это место соответствует вкусам этой эпохи, образу главенствующих идей и царящим в эту эпоху чувствам и настроениям. В XVII в. такой сценой стал кабинет, обшитый деревянными панелями и отделанный лепными украшениями, чьим главным украшением являлось зеркало из «хрустального» стекла. Мужчина и дама, занимающие высокое положение в обществе, наслаждаются в этом кабинете игрой света и бликов, «посылаемых» блестящей поверхностью, и с удовольствием разглядывают отражения своих лиц среди длинного ряда портретов своих предков.

Множество рассказов посвящено подробному описанию этого уединенного местечка, столь счастливо приспособленного к любовным утехам, к атмосфере интимной близости, к удовольствию, получаемому от отдыха и от тайных движений сердца и сокровенных мыслей, местечка, где властно царят настроения, прихоти, нрав и вкус хозяина или хозяйки. «Что доставляло особое удовольствие глазам, — подчеркивает аббат де Торш, автор романов в стиле прециозной литературы, часто описывавший «убежище» (или «приют»), — так это то, что в нем находились три больших великолепных зеркала, преумножавшие все красоты и прелести сего кабинета; у того, что

находилось как раз посредине, края были огранены замечательнейшим образом, так что казалось, что это соединены вместе тысячи и тысячи маленьких отдельных зеркал»<sup>15</sup>. Героиня-англичанка из автобиографического романа Тристана Л'Эрмита «Обездоленный паж» принимает возлюбленного в таком же кабинете. «В этом приятном укромном местечке имелись два больших зеркала, в коих можно было увидеть себя во весь рост и с близкого расстояния»<sup>16</sup>. «Во весь рост и близко» — эти слова содержат как бы самоутверждение зарождающейся субъективности, которая радуется тому, что может найти средства и способы для осуществления поисков самой себя.

Однако даже и в этом уединенном уголке, в этом убежище взгляды других людей не утрачивают своих прав.

Зеркало здесь воспринимается прежде всего в качестве своеобразного посланника некой «внешней инстанции», неких компонентов структуры чужой личности; оно впускает в это убежище «фиктивное присутствие другого», оно обещает таковое присутствие, сулит общение за беседой, сулит наличие представителей высшего света; в обществе, питавшем страстную привязанность к галантному обращению, зеркало в каком-то смысле выполняло роль собеседника, вообще общества, ибо у него есть глаза и пронизательный, а порой и нескромный взгляд, к тому же оно может говорить; зеркалу приписывали человеческие качества и свойства; персонификация зеркала была не только «процессом риторики», но еще и знаком несхожести, инакости, столь необходимой для того, чтобы человек познавал себя, знал, кто он есть, и чувствовал, что живет. Зеркало было услужливым, предупредительным, почтительным и ловким придворным (или ухажером), соперником любовников, советником кокеток, их наперсником, самым беспристрастным судьей<sup>17</sup>.

Благодаря зеркалу, постоянно сообщающему человеку сведения о нем самом, человек никогда не оставался один, и даже дуэт нежных влюбленных в самый сокровенный момент не мог бы избегнуть мыслей об общественном одобрении или осуждении. Герои одного из романов аббата де Торша, Гермiona и Александр, слившиеся в тесных объятиях в кабинете, обшитом по моде деревянными панелями, призывают зеркало в качестве молчаливого и снисходительного свидетеля их любовных утех. «Хотя они и находились в одиночестве в этом прелестном уголке, однако, когда они направляли свои взоры на зеркало, им казалось, что их окружает некое весьма приятное и любезное общество и что у их беседы есть множество свидетелей, ибо их отражения множились в зеркалах; таким образом они пользовались приятностью одиночества и в то же время как бы находились в обществе, в котором не ощущали себя неудобно»<sup>18</sup>. Итак, любовь утрачивает свои преимущества страсти, чтобы превратиться в одно из проявлений общественной жизни.

Будучи «медиатором», т.е. посредником между образом существования, в котором главенствующую роль играли отношения между людьми, и началом диалога человека с самим собой о себе, зеркало благоприятствовало нарциссической практике мечтательных размышлений, при том, что контроль со стороны общества никогда не ослабевал. Стены кабинета не были ни герметическими, ни непроницаемыми, и взгляд, обращенный на самого себя, был взглядом, обращаемым под наблюдением со стороны, взглядом под присмотром. Проницательный господин Николь знал, что «достаточно небольшого волнения, чтобы взорвалось и выплеснулось наружу все, что человек долго держал тщательно скрытым в себе»<sup>19</sup>; было ему известно и то, что придворный всегда жил под угро-

зой «оказаться незащищенным» или «быть разоблаченной». Так, например, юная принцесса однажды разглядела свое отражение в зеркале и была застигнута за этим занятием одной из подруг, «она вскочила, покраснела... потом приободрилась и успокоилась»<sup>20</sup>. Покраснение кожи происходит из-за смущения, испытываемого тем, кто чувствует, что его тело или лицо как бы выдали его, а также по причине тех затруднений, что он испытывает из-за того, что осознает различие между интимным, сокровенным «Я» и «Я» внешнего облика, «Я» видимости; в данном случае принцесса увидела себя одновременно и изнутри и извне, увидела себя в двойном зеркале «взгляда под наблюдением со стороны».

В зеркало смотрят не для того, чтобы разгадать особенности и свойства, составляющие своеобразие по-прежнему ненавистного, кажущегося отвратительным «Я», а для того, чтобы сделать реальным тот образ, который другие желают и ожидают увидеть; зеркало представляет собой стык, на котором происходит соединение истины, слишком грубой для того, чтобы ее показывать, и искусственности, которая при помощи хитрых уловок делает эту истину вполне презентабельной. Персонифицированное Шарлем Перро под именем Оронта, это зеркало не имеет ни сердца, ни памяти, и оно тотчас же забывает тех, которых только что покинуло. От него не следует ожидать ни снисхождения, ни проявления такта. Когда его любовница заболела оспой, Оронт перестал посещать ее, вернее, его не пускали к ней. И вот, когда наконец его призвали к изголовью ее постели, Оронт-зеркало подвергает несчастную пытке, ибо представляет ее взору зрелище ее «падения», вместо того, чтобы скрыть ущерб, нанесенный болезнью ее внешности, а затем следуют размолвка и разрыв, потому что зеркало должно всегда играть свою роль «регулятора», «эталона».

В своих мемуарах, написанных в начале XVIII в., одна дама, мадам де Сталь-Делоне, чье прекрасное лицо тоже было изуродовано оспой, рассказывает, что она три месяца после болезни не смотрелась в зеркало, опасаясь встречи с ним, а когда все же осмелилась взглянуть на свое отражение, то не узнала себя<sup>21</sup>. Нужно обладать недюжинной душевной силой для того, чтобы не бояться встретиться лицом к лицу с правдой зеркала, ибо в зеркале человек словно открывает для себя свое старение и близость ухода из жизни. Так, мадам де Севинье в одном из своих писем (1689) с восхищением писала об одной своей знакомой: «Старая госпожа Санген умерла как истинная героиня; она медленно прохаживалась по комнате, с трудом влача свое превратившееся в скелет тело, и смотрела в зеркало, говоря, что хочет увидеть смерть в натуральном виде». Зеркало снимает покров с лица, лишенного какой бы то ни было маски, в его отношениях со смертью.

### НАТУРА И ИМИТАЦИЯ

Во множестве басен и загадочных таинственных историй, бывших в большой моде в XVII в.<sup>22</sup>, зеркало выступает в качестве «выразителя» амбивалентности таких явлений, как «существование, бытие» и «кажимость, видимость», «притворство» и «истина», и через их противопоставление оно способствовало точному определению такого качества, как «натура, природа, естественность». На эту тему от той эпохи до нас дошел весьма показательный диалог, написанный неким анонимом (неизвестным автором), в котором действующими лицами являются два зеркала, одно из них довольно крупное и висит на стене,

а второе – маленькое карманное зеркальце<sup>23</sup>. В этой басне описываются новые прелести и чары большого зеркала, ибо это украшение комнаты блистает ярче, чем самые блестящие предметы, к тому же оно способно повторять и множить красоты любого места, но, увы, оно имеет и некоторые недостатки, которые объясняются трудностями, испытанными мастерами в самом начале пути освоения процесса производства зеркал; да, из-за величины его размеров цвет его не достигает совершенства и невысокое качество оловянной амальгамы вредит четкости изображения. Напротив, маленькое карманное зеркальце прозрачно, как бриллиант чистой воды.

Итак, два зеркала ведут шуточный разговор на самые различные и в общем-то банальные темы, но за этой болтовней скрывается особый смысл, ибо речь идет о противопоставлении естественного и искусственного, тела и лица, интимной жизни и театра общественной жизни. Большое зеркало застигает Климену при пробуждении «полуобнаженной, без румян и белил, без мушек и украшений, такой, какой ее сотворила природа». Большое зеркало – друг простоты, естественности, прямоты, непосредственности и стихийных душевных порывов, направленных против «советчика по части мушек», т.е. зеркала, в которое смотрятся для того, чтобы увидеть, «есть ли на лице все, что требуется для того, чтобы нравиться», зеркала, перед которым кокетка отрабатывает свои ужимки и гримаски. Маленькое зеркало подвергается обвинениям в фривольности и в склонности к обману, в то время как большое зеркало выступает в роли защитника истинности отражаемой особы, правдивости личности. Когда это зеркало наклоняют, Климена может видеть себя во весь рост, вплоть до «красивых и обутых в прелестные башмачки ножек, которые могут возжечь столь же



яркое пламя страсти, как и прелести ее личика». Вот и противопоставление лица и ног! Большое зеркало ругает о необходимости заботы о теле и фигуре, но в конце концов маленькое зеркало одерживает победу над соперником, и эта победа символизирует победу тщательно «отделанного» лица над естественностью, над природными данными без вычурности и жеманства, что в свой черед означает, что «Я» представляется терпимым только опосредованно.

Но в то же время искусственность никогда не должна превращаться в слишком явное притворство и позерство, не должна доходить до своеобразия, граничащего со странностью. Естественность требовала от человека «самодрессировки», т.е. работы над собой, требовала хороших примеров, подражания образцам, но без причинения ущерба естественности, прямоте и непосредственности. Теоретики честности и порядочности, такие, как Фаре или Мере, настаивали на необходимости истинности чувств, непринужденности, доброжелательности и обходительности. Подобное вполне справедливое и верное толкование «Я» предполагает частое и продолжительное общение с зеркалом: «Неужто вы думаете, что девушка подобна цветку, который умеет содержать в порядке свои лепестки и листочки, не пользуясь зеркалом?»<sup>24</sup> Именно перед зеркалом порядочный и благовоспитанный человек учится правильно ставить ноги, чтобы походка была изящной, именно перед зеркалом он учится держать свое тело в равновесии, улыбаться без наглости во взоре и смотреть просто и стыдливо, но без наигранной скромности. Все они признают, что упражнение, в котором должны согласовываться и сочетаться весьма разнообразные, а порой и взаимопротивоположные требования, очень затруднительно для выполнения, и преуспевают в этом

деле лишь немногие избранные, ибо для других, как пишет Фаре, «эта обходительность, которую они изучают, представляет собой урок, который может быть выучен лишь теми, кто, как может показаться, ведать о нем ничего не ведают»<sup>25</sup>. Речь идет о том, чтобы стать другим, оставаясь самим собой и сохраняя свое «Я», и Мере настаивает на том, что естественность требует поведения рефлексивного, т.е. основанного на самопознании и самонаблюдении.

Бытовало мнение, что в зеркало не следовало смотреться на людях, ибо такое самолюбование при всех было бы равно тому, что если бы актер выставил на сцену кулисы и стал бы показывать все, что там происходит<sup>26</sup>.

Новелла неизвестного автора, опубликованная в «Меркюр галан» («Галантный Меркурий») в 1672 г., служит замечательной иллюстрацией к этой идее, повествуя об ошибках и разочарованиях того, кто плохо играет свою роль или позволяет застигнуть себя за обучением мастерству видимости<sup>27</sup>.

Итак, Клеант уединяется в своем кабинете, украшенном четырьмя большими зеркалами, чтобы там поразмышлять над тем, какому виду деятельности посвятить себя. Он приказывает слугам принести туда три взятых напрокат костюма: военную форму, судейскую мантию и сутану — и, оставшись наедине, примеряет их один за другим, доверив свой выбор вердикту зеркала. Профессия военного отвергается, ибо, когда Клеант пытается сделать выпад, чтобы изобразить жест опытного вояки, концом шпаги он задевает зеркало и разбивает его, а ведь разбитое зеркало — дурной знак, предвестник беды. Молодой человек колеблется, не зная, какую стезю из двух оставшихся предпочесть, он пытается понять, «в каком одеянии будет выглядеть лучше», и в этот момент в его

кабинет входят его невеста и ее мать и застают его перед зеркалом. Вероятно, последовала немая сцена, ибо, как пишет автор, «Клеанта едва можно было узнать, потому что он снял парик и волосы у него оказались столь коротки, что едва доходили до ушей». Далее следует вывод из всей этой истории: «В подобном виде он совсем не понравился дамам», и не понравился настолько, что помолвка расстроилась и свадьба не состоялась. Следует заметить, что разрыв произошел вовсе не из-за колебаний юноши в выборе профессии, и не из-за легкомыслия, проявленного им при обдумывании столь серьезного вопроса, нет, причиной этого разрыва стало то неприличное, непристойное зрелище, которое представлял собой человек, лишенный искусственных прикрас. Чем более набрасывает на людей покровов искусственность, тем больше становится страх перед неприкрытой правдой, и таким образом именно искусственность делает любое снятие покрыва, т.е. любое разоблачение, столь опасным. Интимность отношений человеческого «Я» к самому себе, интимность, возникающая при пребывании этого «Я» наедине с самим собой, представляется нескромностью, бестактностью, допустимой только в том случае, если это состояние временное и скрыто от чужих глаз.

## 2. КОЛЛЕКТИВНЫЙ НАРЦИССИЗМ, ИЛИ КОЛЛЕКТИВНОЕ САМОЛЮБОВАНИЕ

### Искусство нравиться

Взгляд на самого себя есть подтверждение взгляда другого или других. В интимной задушевности уединенного, закрытого для посторонних глаз кабинета порядочный человек создает и подправляет свой образ, который

он считает «авантажным», выгодным для себя, образ, который получит одобрение в обществе, ибо речь действительно идет о том, что человек хочет нравиться другим, хочет обладать привлекательностью. Ведь человек из общества – креатура общественного мнения. Ему недостаточно своего собственного самоуважения и своих заслуг, если его репутация не находит подтверждения в обществе. «Мое зеркало и моя репутация не лгут», – писал Бюсси-Рабютен под воздействием весьма знаковой ассоциации, объединив два вроде бы разнородных явления<sup>28</sup>.

Репутация – это своеобразное эхо или зеркальное отражение, создаваемое другим человеком, дающим подтверждение обоснованности питаемого к самому себе самоуважения; она берет свое начало в добродетели, во многом зависит от чувства чести и достоинства, а также от почета, коим пользуется человек, от доблести и храбрости, а также от того, сколь высоко себя ценит человек; и репутация придает всем этим качествам лоск и блеск, а искусственность этому во многом способствует, ибо, как пишет Б. Грасиан, «тот, кто себя не видит, пребывает в положении, как если бы его не существовало вообще»<sup>29</sup>.

Реальность и отражение взаимно поддерживают друг друга. Видимость вовсе не искажает действительность, а позволяет ей выйти на поверхность и добиться одобрения. Мере знал, что для того, чтобы выглядеть порядочным человеком, надо было быть таковым в действительности, а Фаре отмечал, что «мастерство и ловкость во многом способствуют проявлению добродетели»<sup>30</sup>. Таким образом бытие и способ бытия отождествляются.

Итак, украшения и прочие прикрасы, одеяние и прическа должны служить тому, чтобы за человеком закрепилась репутация чистого душой, доброго и добропорядочного члена общества, подобно тому, как богатая рама, в которую оправлено красивое зеркало, служит ему укра-

шением. Также XVII век придавал огромное значение первому впечатлению, надо было притягивать к себе взоры других путем применения разного рода «знаков и сигналов». Как отмечал некий сицилиец, посетивший Париж, «ленты, кружева и зеркала — вот три вещи, без коих не могут жить французы»<sup>31</sup>. Человек, занимающий определенное положение в обществе, носит свое одеяние с достоинством в той же мере, в какой это одеяние придает ему самому достоинства. Ведь одеяние со всеми присущими ему «знаками и сигналами», и есть то, по чему взгляд человека опытного определяет, какое общественное положение занимает другой человек и к какому слою он принадлежит. Об уважении, испытываемом человеком к другим людям, особо свидетельствует то, с какой заботой он относится к своей внешности и сколь сильно он стремится заставить сиять ярким блеском свою внешность; одеяние объединяет то, что тело разъединяет, а искусство нравиться другим и самому себе лишает в каком-то смысле самолюбие и себялюбие, доходящие до эгоизма, того, что делает их столь отвратительными.

Связи и отношения, существующие между людьми, основываются на приверженности одним и тем же «системам знаков», на социальном консенсусе, в котором каждый протягивает другому зеркало, которое он сам желает видеть или желает видеть другой; идеал честного и добропорядочного человека, по выражению Старобинского, представляет собой совершеннейшую взаимность и полнейшее соответствие друг другу.

Правила приличий требуют, чтобы люди относились друг к другу с почтением и выказывали бы уважение, прибегая к мимикрии, свойственной зеркалу. «Вы не проявите неуважения и конечно же поклонитесь тем, кто кланяется вам, и сделаете это с учтивостью, равной их

учтивости, — поучает руководство по поведению в светском обществе под названием «Правила галантности и учтивого обхождения», — и никто не должен заметить, что вы ждете, когда другое лицо первым поднесет руку к шляпе, чтобы приветствовать вас, что вы позволяете ему проделать половину дела, прежде чем приступите к поклону сами»<sup>32</sup>.

Чрезвычайно усердная подготовка к слаженности и согласованности действий, наука «умения подавать ответные реплики», т.е. в ответ на какое-то действие совершать «точную копию» этих действий и подавать другим членам общества соответствующие знаки, наука «соблюдения симметрии», абсолютный конформизм, приспособленчество к принятым нормам поведения и строгое следование им, — все эти явления достигали кульминации во время празднеств в Версале, где все было расписано как по нотам и где все и вся вращалось вокруг царственного актера и образца поведения.

В Версале все словно находилось во власти чар зеркала, не только сам королевский дворец, чье отражение повторяло все красоты на гладкой, зеркальной поверхности вод; не только симметричность архитектурного решения, при котором все детали либо удваивались, либо, если сказать иначе, как бы расщеплялись надвое; и не только повторяемость движений в зеркалах, нет, прежде всего эта магия зеркального отражения ощущалась в правилах этикета, в соответствии с коими придворные должны были отвечать одинаковыми реверансами, на любезность следовало отвечать любезностью, на взгляд — взглядом. Двор сам себя воспринимает как некое театральное зрелище, каждый хочет видеть всех, видеть себя и быть увиденным всеми, каждый пребывает в состоянии восхищенного нарциссического ослепления, и все взгляды

сливаются воедино в одной точке: в глазу Короля-Солнце, распределяющем свои лучи в соответствии со своей волей. Умение выставить себя напоказ, кичливость и хвастовство увеличивают вдвое, т.е. отражают власть, вес, влияние, и огни рампы заливают своим искусственным светом эту сцену театра отражений в зеркалах, повторяющих и множащих красоты сего места повсюду, «увеличивают силу сияния бриллиантов, коими украшают себя придворные, настолько, что среди ночи восходит заря нового дня»<sup>33</sup>. Задуманная для того, чтобы способствовать процветанию Королевской мануфактуры по производству зеркал, Зеркальная галерея превратилась в театр, приспособленный для проведения своеобразных «смотров» или «парадов» общества, очень закрытого и склонного к самолюбованию; в ее зеркалах и отражается облик этого общества, члены коего были, если прибегнуть к языку сравнений, гранями сложного, многосоставного «Я». Таким образом происходил процесс осмоса, т.е. взаимопроникновения и взаимовлияния между изображением социальной группы и изображением индивидуума, процесс отражения одного в другом, когда порядочный человек становился двойником или отражением социальной группы, а группа в целом — двойником или отражением порядочного человека.

Зеркало не содействует интроверсии, т.е. сосредоточению на самом себе, самонаблюдению и самоанализу, напротив, оно всячески благоприятствует соперничеству, обмену взглядами и жестами, здесь каждый любит ближнего, ибо сходство порождает благорасположение. Искусство быть приятным и любезным, искусство создавать видимость представляет собой тот ощутимый «резонанс», то реверсивное (т.е. обратимое, двустороннее) эхо, что исходит и «отскакивает» от одного и от другого члена

общества и дает толчок к установлению согласия между двумя людьми и к их взаимопониманию. Каждый смотрит на свое отражение в зеркалах, в качестве которых выступают другие члены общества, и каждый либо любит свое отражение, либо остается им недоволен. Общественное согласие не могло бы иметь место и не могло бы существовать без этой обоюдной взаимной любезности, без этой взаимной снисходительности, без этого взаимного любования, т.е. без того источника, из коего питается коллективный нарциссизм; вежливость, выражающаяся в соблюдении приличий и в рассыпании комплиментов (и ярый моралист сетует по этому поводу) зиждется на обходительности и «позволяет» вообразить себя любимым и уважаемым, а соответственно и достойным любви и уважения<sup>34</sup>.

Держа в руке это разлюбозное зеркало, порядочный человек рискует отождествить себя с льстецом. Лесть, представляющая собой своеобразный вид отражения, очень часто тесно связывается с зеркалом и приравнивается к нему, ему уподобляется. «Я льщу королям не более, чем льщу пастухам. Я служу тому, чтобы исправлять недостатки других, не зная их. Я ничего не говорю, но я даю советы. Часто, когда я сообщаю истину, мне не верят; зато когда я льщу, мне верят всегда»<sup>35</sup>. Разумеется, лесть есть всего лишь обманчивая иллюзия, связанная с тщеславием, но человек скорее предпочитает нравиться другим членам общества, чем покинуть подмостки общественного театра. Истинный грех Нарцисса состоит в том, что он отдал предпочтение своему своеобразию, своей особенности и упорно за нее цеплялся. Отвергая общественную мимику, требующую точного подражания другим, Нарцисс испортил общественный праздник, нарушив порядок и спокойствие, и его «деятельность»



оказалась более разрушительной, чем «деятельность» льстецов, ибо считалось, что «льстить самому себе куда опаснее, чем льстить другим»<sup>36</sup>. Зеркало, вместо того чтобы представить его взору чистоту и ясность взаимной симпатии, представляет его взору мрачного двойника или мрачную копию желаний и влечений одинокого человека; и Нарцисс оказывается в своего рода стерильной камере самоизоляции, самозаточения в соответствии с идеями солипсизма; блестящей иллюстрацией такой камеры может служить картина Караваджо, на которой руки Нарцисса и их отражение образуют безупречный круг, исключаящий весь окружающий мир.

#### ОТ ЗЕРКАЛА К ИСКУССТВУ ПОРТРЕТА

В обществе отражений, в обществе подражания, где всякое особое, личное проявление чувств и особое выражение лица кажутся подозрительными, человеческое «Я» для того, чтобы существовать, нуждается в том, чтобы его повторяло и множило некое «эхо». Такую роль играют нарисованный портрет и портрет литературный, служа продолжением функции зеркала и продлевая удовольствие от самолюбования. У зеркала и живописи — одна цель, а именно повысить цену, придать большее значение, возвысить образ изображаемого, а потому любовник, желающий понравиться своей даме, дарит ей небольшой портрет в виде медальона, либо зеркальце, вделанное в медальон, не делая между ними различий.

Искусство нарисованного портрета получает развитие в XVII в. и достигает все больших и больших успехов; прежде чем уловить черты сходства и своеобразия, оно ищет знаки включения в общество, оно ищет знаки со-

циальной интеграции. Костюм, поза, даже выражение лица являются признаками принадлежности к определенной социальной группе. В маленькой новелле Шарля Сореля «Остров портретной живописи» в шутильной форме описаны странные просьбы, с которыми обращались к портретисту «бесчисленные кандидаты» на роль объекта изображения, и просьбы эти были как бы рассортированы в соответствии с их причудливыми прихотями, порожденными воображением. «Все хотели, чтобы на портрете они были изображены такими, какими они казались или хотели казаться, а не такими, какими они были»<sup>37</sup>. Портрет — особенно подходящее «место» для лести, «обманчивая поверхность», как говорит Николь, на которой личное, интимное, сокровенное «Я» исчезает под покровом тщеславия человека общественного.

Литературный портрет, осуществлявший поиски скрытого «внутреннего человека под обманчивой поверхностью», мог, пожалуй, избежать подобных упреков господину Николя и приблизиться к истине, столь трудно достижимой и столь трудноуловимой в атмосфере двора. Эти литературные портреты, введенные в моду мадемуазель де Скюдери и Сегре, имели в XVII в. огромный успех в среде аристократов. Нескончаемые споры в ту эпоху велись по поводу того, что легче: познать самого себя или познать другого, — а в связи с искусством написания портрета дебаты шли по поводу того, может ли автор автопортрета избежать ловушек, устраиваемых его самолюбием.

В данном контексте «Собрание портретов», сборник, посвященный Великой мадемуазель, служит прекрасной иллюстрацией границ литературного жанра и моды. Сборник содержит как портреты, так и автопортреты, причем портретов немногим больше, чем автопортретов, и, пожалуй, за исключением того факта, что одни напи-

саны от первого, а другие — от второго или третьего лица, разницы между ними нет никакой... Все без исключения авторы внимательно всматриваются как в свои отражения в зеркалах, так и в глаза других членов общества, они объявляют, что готовы раскрыть свои характеры, выставить на всеобщее обозрение свои настроения, свои нравы и свои склонности; но следует заметить, что они никогда не щеголяют своей индивидуальностью, особенностью своего характерного опыта, как некой ценностью. Происходит это прежде всего потому, что субъективность осмеливается проявлять себя только в ответ на «просьбу» другого, ибо эта просьба служит ей как бы оправданием, своего рода алиби, ибо каждый автор автопортрета настаивает на том факте, что он пишет свой автопортрет «по приказу». Происходит это еще и потому, что портрет чаще всего «впадает» в абстракцию, и потому, что «человек вообще» затеняет и скрывает человека частного; таким образом психологическая энергия самолюбия, проявляющаяся совершенно несомненно и выставляемая напоказ, никогда не находит продолжения в личных признаниях-исповедях.

Автор предисловия к этому сборнику (Сегре), однако, настаивает на великом разнообразии людей, на факте существования меж ними больших различий, но тотчас же принимается оправдывать свою затею тем, что ссылается на превосходные качества и великие достоинства тех, кто служили ему моделями. Как «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, это собрание портретов представляет на суд зрителей все лучшее, что создает двор в плане добродетели, осторожности, предусмотрительности, благородства, прямоты и честности, и даже их недостатки служат тому, чтобы подчеркнуть их достоинства; черты, которые чаще всего упоминаются в качестве достоинств, относятся к сфере таких явлений и качеств, как

общительность, скромность, открытость, дружелюбие; привлекают к себе внимание и качества, им прямо противоположные, такие, как холодность, гневливость, высокомерие, выражающееся в презрительном отношении ко всему и вся. Являясь своеобразными зеркалами общества, «главные действующие лица» могут выступать на публике и привлекать всеобщее внимание в ходе этого занимательного зрелища, потому что секреты некоторых являются истиной для всех или ни для кого!

Исследователи часто отмечали единообразие этих портретов и стереотипы описаний; чаще всего про героев нельзя сказать, высокого они роста или маленького, изящны или неуклюжи, любезны или нет, умны или глупы, ибо все они ни то, ни другое, а именно это составляет суть «порядочности», т.е. «посредственности», гармоничного сочетания средних качеств и достоинств. Взгляд всегда прибегает к помощи некоего «третьего лица», нейтрального, символического, служащего ему своеобразным «референтом», т.е. «советчиком» или даже эталоном; опосредование обеспечивается путем применения «безличного языка», не зависящего от того, кто его употребляет, и таким образом стиль написания автопортретов и портретов становится взаимозаменяемым. Читатель не имеет никаких сомнений относительно принадлежности «объектов» к определенной социальной группе, с самого начала совершенно очевидной из-за преднамеренного и подчеркнутого изображения некоторого количества знаков.

Урок общественной морали затвержен наизусть, выучен еще с младенческих ногтей, потому что пятилетняя девочка и двенадцатилетняя юная барышня набрасывают свои автопортреты по тем же канонам, что и старшие; они только с большим доверием представляют свои изображения взглядам других. Короче говоря, портрет,

как нечто застывшее, неподвижное представляет собой что-то вроде итога учета достоинств и недостатков. Присоединение к сонму тех, кто согласен придерживаться определенных условностей и соблюдать приличия, не допускает никакого иного запасного или вспомогательного выхода, никаких уверток и уловок в деталях, никаких возможностей существования боковых ниш, где может просачиваться и куда может проникать нечто вроде личного волнения, порождающего сердечный трепет и колебания в атмосфере. Все, что известно о человеке при «посредничестве» его репутации и зеркала, заменяет истинные знания о нем, заменяет истину, каков он есть на самом деле.

Зеркала и портреты, как полагали многие, вполне могут выполнять функции друг друга<sup>38</sup>, как это и было задумано свыше. Они выставляют напоказ, выделяют, привлекая всеобщее внимание, самые явные признаки и подчеркивают истину условности, порожденной принятием правил приличия. В XVIII в. спрос на портреты увеличится, «клиентура» станет еще более обильной, включит новые слои общества, и тогда художники будут вынуждены добавлять к подражанию, свойственному зеркалу, некоторые исторические и мифологические детали, придававшие такое очарование изображенным на портретах особам. На сей счет С. Мерсье высказался так: «После того как человек насмотрелся в зеркало, у него возникает желание увидеть себя запечатленным на полотне». Известный критик и знаток в области искусства господин Сент-Йенн, горько сожалея о том, что «великая» живопись приходит в упадок, вторил ему: «Наука кисти была вынуждена уступить место блеску стекла»<sup>39</sup>.

Портрет, противопоставив себя человеческому лицу, одерживает победу. Художник сетует на то, что должен подчиняться капризам и прихотям толпы, «безвестной,

безымянной, бесталанной, не обладающей ни репутацией, ни собственным выражением лица, ни собственным характером... состоящей из существ, единственной заслуживающей коих является тот факт, что они просто существуют»<sup>40</sup>; весь талант художника заключается в том, что он умеет достаточно ловко льстить оригиналам, чтобы уверить их в том, что им не льстят». Короче говоря, художники «причесывают своих «героев» точно так, как причесывают своих клиентов парикмахеры»<sup>41</sup>. От нанесения макияжа перед зеркалом, т.е. от искажения собственного лица – к отретушированному портрету... Зеркало и портрет заменяют друг друга, потому что человеку необходимо обладать неким вполне определенным внешним видом; и зеркало, и портрет должны позволить людям безвестным и безликим назвать себя.

### УТОПИЯ ПРОЗРАЧНОСТИ

Человек подчиняется общим правилам приличий, заменяет непроницаемость человеческого существа некоторым количеством легко постижимых, доступных пониманию знаков. При той возможности видеть и осуществлять контроль над собой, которую предлагает зеркало, оно также дает изображение «места присутствия». Взаимное проявление хороших манер и соблюдение приличий как бы приглушают процесс самолюбования, кладут этому самолюбованию предел, в то время как мимикрия, т.е. искусство подражания, выражает процесс распознавания себе подобного, распознавания того же самого в другом. И зеркало служит прообразом (или является воплощением) той надежды на силу прозрачности и ясности, что способна рассеять сумрак и гарантировать образцовость чистого порядка.

Но зеркало, являясь орудием, способствующим открытию мыслей и чувств, создает также и маски, оно производит на свет поверхностное существо, которое довольствуется внешними знаками и удаляет все то, что можно назвать странностями; структура другого именно как другого стирается, исчезает, а вернее, она искажается и оказывается ложной, фальшивой. Только в искусственном можно быть твердо уверенным, а потому светская мораль скоро приходит к тому, что начинает воспринимать всякую искусственность, всякую деланность и фальшь как наименьшее зло. «Лучше прослыть лицемером, чем злым человеком»<sup>42</sup>. Благопристойность желала иметь вид естественности, природности, желала иметь внутренние чувства, но она была лишь пеленой, вуалью, так «идушей к лицу» пустоте. «Речь более не идет ни об истинном, ни о ложном, — говорит некая Евлалия, одна из так называемых прециозниц или жеманниц, выведенная на сцену аббатом де Пюром, — подобные вопросы теперь не в моде. Теперь речь идет о внешности, о видимости и о приятности и занятости».

Зарождение в XVIII в. идеологии эгалитарности, т.е. по сути идеологии всеобщего равенства, тоже будет в каком-то смысле связано с утопией транспарентности, т.е. прозрачности, но в противоположность «великому веку», речь пойдет о прозрачности сердец, а не о прозрачности видимости и внешнего вида. Философия эпохи Просвещения верует в человека, она испытывает отвращение к маскам, вернее, единственная маска, которую она допускает, это маска искренности и чистосердечия; дистанция, которую устанавливает любезность, именуемая Руссо не иначе как «единообразной и коварной вуалью», только затеняет суть человеческих взаимоотношений; Паскаль и Ларошфуко признают, что, «покрывая» и «скрывая» себя-любие, от него вовсе не избавлялись и не освобождались.

Тоскуя о существовании таких связей между людьми и такого общения, при которых он мог бы осмелиться проявлять себя таким, каков он есть, Руссо мечтал сделать «свое сердце прозрачным как хрусталь»<sup>43</sup>, возлагая свои надежды на равенство при заключении общественного договора, которое «пригвоздило» бы, т.е. осудило бы себялюбие.

Зеркало превращается тогда в некую печать, скрепляющую человеческое сообщество, в некий отличительный знак этого сообщества; оно выявляет и подчеркивает существующие в обществе связи сходства и подобия. Знаменитая басня Флориана «Дитя и зеркало» четко, ясно и недвусмысленно выражает эту взаимосвязь; ребенку, топающему ножками от злости, его мать говорит, подводя его к зеркалу: «Разве бы ты сам не начал корчить рожи тому мальчишке, что так раздосадовал тебя? Да, посмотри-ка на него сейчас, когда ты улыбаешься, и он улыбается, ты протягиваешь к нему ручки, и он делает то же самое. Ты больше не злишься, и он тоже. Здесь ты видишь символ общества. Сделанное нами добро и причиненное зло возвращаются к нам». В людях пробуждается нравственное чувство, и пробуждают его добрые примеры. Око абсолютной власти уступает место всевидящему общественному организму, некоей социальной корпорации, которую объединяет факт принятия одних и тех же условий и факт заключения общественного договора; являясь конечной нравственной целью при достижении общности интересов и взаимозависимости, общественный договор, главными пунктами коего числятся равенство и братство, в каком-то смысле оправдывает мимикрию, т.е. подражание и имитацию, доказывая невинность этих деяний. Разумеется, всегда существуют те, кто подражает, и те, кому подражают, но первые могут питать надежду когда-нибудь стать вторыми. В конце XVIII в.



происходит быстрый рост количества как трактатов по соблюдению приличий, так и зеркал, при помощи коих каждый мог научиться понимать жесты и действия других, увеличить свою приспособляемость к жизни в обществе, свое соответствие этому обществу и свое сходство с другими его членами, свою способность жить в обществе, возведенную в добродетель.

Зеркало, появившееся в гуще жизни королевского двора для того, чтобы храбрый рыцарь мог выучить правила приличий, способствовало появлению понятия «честного, порядочного человека» и повышению роли этого «порядочного человека» в обществе, придающего этому обществу некий блеск. Прежде всего зеркало выступало в качестве орудия общественной иерархии и инструмента сохранения аристократического идеала, затем, став предметом обычным, самым заурядным, оно превратилось в символ равенства между людьми, и его функция несколько изменилась, потому что оно превратилось в орудие повышения нравственности и исправления нравов, путем замены в своих нравоучениях призывов к благопристойности на призывы к исполнению долга и на примеры проявления добродетелей; при помощи сего инструмента каждый мог обучаться истинной порядочности. Распространение зеркал в широких массах и реверсивность, т.е. обратимость отражений, возвещают о «пришествии» буржуазного демократического общества.

Такие качества, как способность жить в обществе и устанавливать и поддерживать связи с другими людьми, будут развиваться и станут в свой черед питать некую нарциссическую потребность в узнавании, в признании и в благодарности, а также станут способствовать тому, что при восприятии зеркального изображения будут происходить большие затраты психической энергии. Осознание и освоение такого явления, как отражение, представляет

## ГЛАВА II. ТРИУМФ МИМИКРИИ ИЛИ ИМИТАЦИИ

собой всего лишь первый этап культурной революции, касающейся отношений, установившихся между человеком и его изображением. Сначала появятся умельцы, ловко вырезающие силуэты из бумаги, затем — дагерротиписты, потребность обладать своим изображением будет ощущаться все острее, и право на обладание своим портретом будет внесено в качестве одного из пунктов в список прав человека, оно будет признано в качестве важного свойства зарождения личности. Триумф фотографии пятьдесят лет спустя завершит процесс «демократизации нарциссизма».

### Глава III

## ПРИСТАЛЬНО СМОТРЕТЬ НА СВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ, ЧТОБЫ РАЗГЛЯДЕТЬ СЕБЯ

Поиски субъекта были долгими и неуверенными, так как ограничивались всяческими запретами. Начаты они были деятелями эпохи Возрождения, они должны были проложить себе путь между двумя препятствиями в виде не внушавшего особого доверия, подозрительного требования нравственного плана «познай самого себя» и уравнительных правил жизни в обществе. «Паскаль, — писал один из ученых мужей Пор-Рояля, — полагал, что человек должен избегать называть свое имя и даже использовать в речи слова «я», «мне», «меня»; он по сему поводу многократно повторял, что христианская набожность уничтожает человеческое «Я» и что правила приличий и благопристойности его скрывают»<sup>1</sup>. Зеркало оказывается зажато в этих тисках. Моралисты питают к нему недоверие, ибо, как они полагают, «себялюбие наносит ущерб самому чистому стеклу, лишая его блеска и заставляя потускнеть»<sup>2</sup>, к тому же себялюбие искажает облик человека, созданного по образу и подобию Божию; люди светские поклоняются ему, как идолу, потому что оно является особым орудием, при помощи коего устанавливаются и поддерживаются связи в обществе.

Однако именно основываясь на этом двойственном взгляде, «интроспективном» и миметическом, т.е. на взгляде, нацеленном на самонаблюдение и на подражание, индивидуум и может дать самому себе определение

как субъекту. Внимание, уделяемое самому себе, своему «Я» при взгляде на зеркало, обращающееся к человеку с призывом «Познай самого себя», позволяет ему постичь самого себя при полной самостоятельности сознания, в то время как сделавшись неким образом, неким изображением в зеркале другого, тот же человек превращается в зрелище для самого себя, в зрелище, за которым наблюдает чей-то чужой взор, направленный со стороны; все дело в том, что видеть себя и быть увиденным, познать себя и быть познанным — это действия взаимосвязанные, именно в этой сфере, на этих двух уровнях на протяжении всей истории человечества сначала обозначилось, а потом и утвердилось понятие важности «зеркального сознания».

Постепенно вовлекая субъекта в паутину диалектических противоречий и взаимосвязей таких явлений, как бытие и видимость, суть которых заключается в смысле глаголов «быть» и «казаться», зеркало будит воображение, дает толчок новым перспективам, приводит их в движение и предвосхищает появление некой другой истины. Зеркало, представляющее собой некое место проведения дебатов с самим собой, так сказать, лицом к лицу, пространство, предназначенное для близких контактов с самим собой, для задушевных бесед, пространство, укрытое от чужих взоров, представляет собой не только место, где происходит пассивное восприятие некой видимости, но и место, где происходит своеобразное извержение желаний, стремлений и влечений, отображение этого процесса и совершается движение от этих желаний, стремлений и влечений к отражению и наоборот. Наблюдать за собой, измерять самого себя взглядом, оценивать себя, грезить о себе, фантазировать по поводу себя, размышлять над собой, изменять самого себя — таковы раз-

нообразные действия, порождаемые всякой встречей со своим отражением в зеркале, вопреки запретам, долгое время тяготевшим над самонаблюдением и самоанализом, вообще над взглядом, обращенным на себя.

## 1. ВОЗРОЖДЕНИЕ И ВЗГЛЯД НА САМОГО СЕБЯ

### НЕДОВЕРИЕ И ИЗУМЛЕННОЕ ВОСХИЩЕНИЕ

Похвалы в адрес зеркала в изобилии расточаются одновременно с укреплением веры в превосходство человека; ведь зеркало воспринимается теперь как драгоценный и благородный предмет, изобретенный «находчивой и искусной природой» для того, «чтобы мы могли постоянно созерцать достоинство человеческой формы»<sup>3</sup>, предмет, позволяющий каждому оценить свои силы. Его точность и прозрачность дают человеку гораздо более верное изображение, чем картины Апеллеса или Зевксида. Наконец, и это наверное, главное, зеркало позволяет человеку увидеть то, что скрыто от него природой, а именно его лицо и его глаза, т.е. «окна души». Как утверждал Беренгар Турский, зеркало было изобретено для того, чтобы познать то, что, являясь нашим внешним обликом и нашим взором, не может быть нами увидено»<sup>4</sup>.

В то же время, несмотря на существование многочисленных апологий зеркала, право на взгляд на самого себя, на самонаблюдение и самоанализ по-прежнему подвергается строгому контролю со стороны морали; тело исключено из «поля зрения»; на гравюре А. Андреани, созданной на основе картины Джованни Фортуна (1588), мы, например, можем увидеть женщину, вывернувшую себе

шею при попытке разглядеть себя в зеркале со стороны спины. Особое значение придает этой сцене то, что из полумрака выступает скелет, чтобы застичь кокетку врасплох (Музей изящных искусств города Кана). Только лицо и руки, как полагали в то время, могут выражать благородство человека. Для других же частей человеческого тела предписывалась строгая сдержанность, скромность и соблюдение тайны; врачи и специалисты в «области красоты» считали, что «все они у разных особ одинаковы»<sup>5</sup>.

Считалось, что тело, состоящее в основном из влаги, которая и делает его превосходной добычей для болезней, представляет собой причину греховности человека, ибо именно в человеческом теле и «совершается грехопадение», оно является тюрьмой для души, пылкие проявления коей следует сдерживать при помощи скромности и умеренности, а также воздержанности. Заботы, одолевшие особу, желающую жить при дворе, заботы, коих настоятельно требуют от этой особы условия жизни при дворе, предполагают, разумеется, наличие пристального внимания к себе, т.е. пристального взгляда, обращенного на самого себя, но в этот взгляд следует «неприменно привнести стыдливость и целомудрие». Ж.Л. Виве, чей трактат о воспитании женщин послужил руководством к действию для множества воспитателей, уточнил, для каких целей следует применять зеркало: «Она будет смотреться в зеркало не для того, чтобы перед ним причесываться и чтобы приукрашивать себя, а для того, чтобы рассмотреть, нет ли ничего на ее лице или на голове такого, что выглядело бы неуместно, неприлично или смешно, что она не может увидеть иначе, как глядя в зеркало»<sup>6</sup>.

Трактаты, посвященные искусству косметики, допускали лишь три повода для рассматривания себя в зеркале и вообще внимания, проявляемого к туалету: желание

стереть какое-то пятно для того, чтобы восстановить гармонию души и тела, желание понравиться и угодить своему мужу и желание восполнить ущерб, причиненный болезнью или несчастным случаем<sup>7</sup>.

Все более и более тяжкие подозрения в злонамеренности тяготели над взглядом по мере того, как успехи в области оптики подвергают исследованиям и ставят под сомнение традиционную манеру видения мира. Карло Гинзбург обращает внимание на то, что зрение в тот период медленно, но верно обретает значение «особого, исключительного, в каком-то смысле привилегированного эротического чувства»<sup>8</sup>, находящегося в одном ряду с прикосновением, и происходит это тогда, когда открытие техники производства гравюр, эстампов и офортов позволило приступить к производству весьма смелых картинок фривольного содержания, получивших распространение во все более широких слоях народных масс. Действительно, рынок тогда изобилует гравюрами, на которых были изображены женщины, принимающие ванну или занятые туалетом, а в учебниках ученых исповедников XVII в. «гурманство и чревоугодие взгляда»<sup>9</sup> подвергается яростному осуждению. В то же время во все больших грехах винят теперь Нарцисса, повинного в том, что он находил удовольствие в созерцании своего отражения, и приговор ему выносят все более суровый. Так, Наталис Ком полагает, что Нарцисс — человек «развратный», «похотливый», а Лев Еврей, не испытывая опасений по поводу того, что он может исказить смысл произведения Овидия, пишет о «телесных удовольствиях», испытываемых тем, кто смотрится в «мутные и безобразные воды»<sup>10</sup>, в те воды, что наводят на размышления о сценках в бане, где тела соприкасаются и переплетаются. Эти ужасные обвинения свидетельствуют о возрастающем недоверии, внушаемом человеку чувственным миром.

От одного Возрождения к другому

В этом двусмысленном контексте смеси восхищения под воздействием чар зеркала и осуждения этих самых чар весьма редкими оказываются тексты, в которых устанавливается связь между утверждением своего «Я» и между удовольствием, испытываемым при лицецерении своего тела в зеркале. Одним из самых первых текстов в этом духе можно считать текст, «восходящий» к «первой эпохе Возрождения», как иногда называют XII в. Речь идет об одном эпизоде из «Романа о Трое» Бенуа де Сент-Мора (1160); автор дает описание некой утопической «комнаты красоты», некоего райского уголка, уединенного местечка, хорошо защищенного, залитого светом, окруженного стенами из прекрасного алебастра, стены эти – совершенно особенные, ибо в них вделаны особые стекла, и те, кто находятся внутри, могут видеть все, что происходит во внешнем мире, но зато снаружи, из внешнего мира, сколько ни вглядывайся в эти стекла, ничего не увидишь<sup>11</sup>; видеть, будучи самому невидимым, – эта мечта свидетельствует о наличии весьма двусмысленных желаний и подтверждает «привилегированный статус» взгляда.

Для того чтобы попасть в эту «комнату красоты», кандидаты должны пройти через переднюю, охраняемую четырьмя статуями, изображающими чувственные удовольствия; первая из них держит зеркало, оправленное в раму из сплава золота с медью, в которое должны посмотреть все, кто претендует на способность достижения идеальной любви. Там происходит нечто большее, чем простая проверка костюма и соответствия внешности правилам приличий, там осуществляется контроль над телом, над поведением и вообще над образом существования, там человек обретает новые функции. «Всякий, кто входил в комнату, мог видеть себя в истинном свете, ибо



зеркало не обманывало». Зеркало как бы предписывало необходимость выглядеть в рамках приличий, и девушки, попадая туда, тотчас же начинали приводить в порядок свои туалеты; зеркало также внушало уверенность в себе и призывало к твердости: «Они чувствовали себя более уверенно и утрачивали свою робость».

Три другие статуи дополняли знания, обретенные при общении с зеркалом, услаждая иные чувства музыкой и пленительными ароматами. В самой «комнате красоты» возвышался, постоянно истаивая, огромный, объятый огнем камень, обладающий волшебной силой исцелять все болезни, снимать любые боли и лишать человека любых неразумных желаний. В противоположность «смертносному зеркалу Нарцисса», на которое Бенуа де Сент-Мор намекает, описывая невозможную любовь Ахилла к Поликсене. Зеркало «комнаты красоты», являясь одновременно и символом, и визуальной реальностью, приводит к процессу овладения умением подавлять анархические побуждения и стремления, и приготавливает человека к совершенному наслаждению.

Именно такое зеркало, стоящее на службе у «чувственного рая», протягивает влюбленным Рене Анжуйский. Когда «Влюбленное сердце», это «alter ego» поэта, проникает в Замок удовольствий, где обитает Любовь, в этот мифический райский уголок, окруженный хрустальными стенами, при входе он сталкивается с блестящим зеркалом, сияющим так ярко, словно это какая-то плоскость, усыпанная бриллиантами, круглое, имеющее примерно около метра в диаметре, зеркало, в которое «можно было смотреться от ограды замка». По обе стороны зеркала возвышаются две аллегорические картины под названием «Фантазия» и «Воображение»; на портале виднеется надпись, это строки стихотворения, призывающие героя быть хорошим любовником: «В этом зеркале

не отражается тот, кто не видит в себе верного и преданного любовника»<sup>12</sup>. Зеркало, продолжая «отсылать» к символизму, свойственному Средневековью, «концентрирует» понятие индивидуума вокруг побуждений и стремлений тела, воображения и желания; все предназначено для того, чтобы доставить удовольствие глазам: блеск драгоценных камней, отражения, разнообразие переливов красок; в центре двора замка находится благоухающий фонтан, напоминающий о зачарованном саде, описанном Жаном де Меном, и истина желания находит свое выражение в виде аллегии.

### БОРЬБА ЛЮБВИ В СНОВИДЕНИИ ПОЛИФИЛА

Мы не располагаем ни одним текстом, где бы подробно и тщательно описывались чувства, возникающие при первой встрече с зеркалом, но во многих текстах мы встречаемся с намеками на эти чувства то тут, то там. Несколько строк из «Битвы любви в сновидении Полифила» дают нам попутно сведения о реакции человека при «столкновении» с зеркалом, и автор настоятельно подчеркивает важную роль зеркала в становлении того, что мы называем личностью.

Действительно, герой открывает для себя свое отражение-изображение, когда совершает путешествие в поисках любви и мудрости, которое является своего рода обрядом посвящения в рыцарское звание, предварительным этапом перед вхождением юноши в мир взрослых, позволяющий ему оценить свои силы. Итак, прежде чем войти во дворец королевы Элеферилиды, Полифил проходит между двумя мраморными стенами, «посреди коих с обеих сторон были укреплены большие круглые плиты из гагата, и были сии круги столь черны и столь гладко

отполированы, что в них можно было смотреться и видеть свое отражение, как в зеркале из хрустального стекла. Я прошел между ними ничего не опасаясь, но я увидел свое отражение с обеих сторон и не был тем напуган, полагая, что то были два человека»<sup>13</sup>.

Опыт раздвоения и столкновения с двумя мрачными, темными двойниками сначала порождает страх, даже ужас, а чувство ужаса может содержать, как известно, определенный оттенок восхищения. Ужас прорывается наружу, когда Полифил обнаруживает двойника, своего двойника во втором зеркале, т.е. когда он видит у отражения свое другое лицо, которого он не знает. Подобное смещение и несоответствие вызывает такую тревогу, порождает такое ощущение дискомфорта, что зеркальное изображение как бы освобождается от власти «образца», и в первое время оно не воспринимается как феномен отражения, а воспринимается как некая трехмерная реальность. Феномен двойников, или близнецов, угрожает личности героя, его тождественности. Позднее, когда Полифил все же начинает воспринимать изображение в качестве именно изображения, т.е. в качестве того, что оно есть на самом деле, тогда он открывает для себя в реверсивности (обратимости) отражений некое «пространство игры» между тем, что есть на самом деле, и тем, чего нет, некую театральную сцену, на подмостках коей он может попытаться «примерить на себя» фиктивные личности, ложные тождественности. От зеркальных стен Полифил уходит, окрепнув духом.

Полифил сумел столь легко и быстро преодолеть свой страх потому, что испытание, которому он подвергся, происходит почти сразу же после того, как он получил некий весьма ободряющий урок; перед тем, как «столкнуться» с зеркалом, он проник внутрь гигантской статуи, изображавшей лежащего на земле человека; статуя была

отлита из бронзы и оказалась внутри полой; Полифил проник внутрь через зияющее отверстие рта и, «пройдя по всем частям тела вплоть до кишок и прочих внутренних органов, изучил анатомию человеческого тела, потому что ясно были видны кости, артерии, нервы, вены, мускулы и кишки».

Методичные исследования Полифила похожи на исследования Везалия, чей скальпель отважно рассекает человеческое тело в попытке определить, что собой представляют его части, скрывающиеся под кожей; эти исследования заставляют также предаться размышлениям об «Опытах» Монтеня, а именно о том месте, где он описывает свое падение с лошади, когда он оказался на волосок от смерти; Монтень подробно описывает симптомы своей болезни и, опираясь на авторитет Сократа, отстаивает свое право на тщательное изучение и ощупывание тела и души: «А тут я выставляю себя целиком напоказ: нечто вроде скелета, в котором с одного взгляда можно увидеть все – вены, мускулы, связки, все в отдельности и на своем месте».

Это путешествие к сердцу человека дало Полифилу осязательные знания и научило его правильно пользоваться различными частями тела; прежде чем пройти в познании «стадию зеркала», он испытал массу смутных ощущений, которые он и сумел классифицировать благодаря этой «ознакомительной анатомической прогулке». Зеркальное же раздвоение обеспечило ему уверенность в господстве зрения над всеми прочими чувствами.

Полифил отправляется дальше на поиски новых испытаний, стоящих на страже «Врат тайн». Пять нимф (символизирующих пять чувств) ведут его к восьмиугольному водоему, чтобы он утолил жажду, ибо потребности тела должны быть удовлетворены для того, чтобы он мог продолжить путешествие. Забавы Полифила с нимфами

происходят среди стен, сложенных из очень черных и очень гладко отполированных камней, блестящих как стекло, между этими стенами кое-где возвышаются статуи обнаженных маленьких амурчиков. Нимфа зрения постоянно держит в руке зеркало. Здесь все способно давать отражение: зеркало, водная гладь, отполированные до блеска камни. Человеку не надо бояться своего отражения. Взгляд, устремленный на самого себя, как у Бенуа де Сент-Мора, здесь воспринимается совершенно иначе, чем взгляд неосторожного и несчастного Нарцисса, которого Полифил, кстати, встречает на своем пути; нет, здесь встреча со своим отражением в зеркале вовсе не обрекает человека на неподвижность, а напротив, умножает его силы и в равной мере призывает его как «спроецировать» себя в мир, т.е. войти во внешний мир, так и «склониться над собой», т.е. заняться изучением себя.

### ЗЕРКАЛА ТЕЛЕМСКОГО АББАТСТВА

Вместе с обустройством в жилище человека некоего «интимного пространства», т.е. места, защищенного от чужих взглядов, т.е. от наблюдения, человеком завоевывается право на общение с самим собой в одиночестве при посредничестве зеркала, так сказать, право на свидание с собой и на беседу. Но нам известно, благодаря описям имущества, составленным после смерти, что зеркало оставалось предметом обихода довольно редким. Нужна была смелость Рабле, чтобы поместить в каждой комнате Телемского аббатства «зеркало хрустального стекла, оправленное в раму из золота, усыпанную жемчугом; и зеркала эти таких размеров, что в них человек может видеть себя во весь рост»<sup>14</sup>. В Телемском аббатстве 9232 зеркала на 9232 комнаты, или кельи, и таким образом к

тайне каждого из телемитов отношение почтительное, тайна свято соблюдается, потому что в аббатстве столь же рьяно пекутся о том, чтобы защитить интимность частной жизни и вообще сферу всего личного и частного, сколь рьяно пекутся и об общественном благе и коллективном счастье.

Взгляд, обращенный на себя, здесь не только дозволен и признан законным, он находит здесь поддержку и поощрение, но при определенных условиях, ибо при поступлении в аббатство производится строгий отбор и в обитель допускаются только люди, «хорошо образованные, умеющие поддержать беседу в приличном обществе», а также дамы «красивые, милые и хорошо сложенные», короче говоря, «особы воспитанные и естественные». Отважные, красивые, добродетельные, эти избранные среди избранных должны в обители лишь развивать свои таланты и смотреться в зеркало, чтобы в нем отражались явные признаки высшей степени совершенства человека. Телемиты вовсе не склонны находить удовольствие в нарциссическом взгляде на самих себя, т.е. в самолюбовании, но они живут в «похвальном соперничестве» и представляют в глазах друг друга приятное гармоничное зрелище. Взгляд другого человека разрушает чувство замешательства, смятения и смущения, порожденного любовью к самому себе, в то время как находящиеся в комнатах зеркала благоприятствуют самопознанию.

Одновременно телемиты занимаются развитием искусства вести такой образ жизни, при котором не следует резко разделять тело и душу, противопоставляя их друг другу. Рабле рисует воображаемые зеркала размером в человеческий рост, предвосхитив появление таких зеркал, случившееся лет через сто пятьдесят, зеркал, в которых отображается человек с головы до ног, а еще, ме-

тафорически, отражается в них он как внешне, так и внутренне. Аббатство обустроено так, чтобы доставлять удовольствие чувствам: здесь есть зеркала, здесь распространяются чудесные ароматы, подают изысканные яства, и похвалы, расточаемые в адрес высокой морали, не вступают в противоречие с радостью, испытываемой от веселого смеха и вкусной еды. Эта вера в силу и могущество зрения и чувств, в их способность осветить и сделать прозрачным непрозрачную сущность живого существа настоятельно требовала, чтобы человек отказался от своей привычки осмысливать отдельно внешнее и внутреннее, низкое и высокое, чтобы он согласился сделать определенные допущения и признал тот факт, что через обретение жизненного опыта происходит процесс слияния и взаимопроникновения таких двух явлений, как тело и душа.

Двойственность человека исследует и Монтень, правда, совершенно иначе, чем Рабле; Монтеню прекрасно известно, как «Я» выражается через тело, не только потому, что тело представляет собой некий футляр, в коем хранится душа, но и потому, что его законы подчиняют себе и изменяют внешние движения и проявления. Противопоставлению таких явлений, как «быть» и «казаться», он предпочитает противопоставление внутреннего и внешнего, видения и чувствования. Монтень внимательно рассматривает себя и описывает себя как человека среднего роста с «солидной комплекцией», с полноватым лицом. Ему известно, что внешность (т.е. видимость) служит человеку рекомендацией, и он допускает возможность некой «пористости» внешнего и внутреннего, возможность проникновения одного в другое. «Подобно тому, как обувь показывает внутреннюю форму ноги... мое лицо свидетельствует о моей невоздержанности.

Лицо и глаза выдают мой возраст и самочувствие. Именно в них с самого начала отражается каждая перемена в моем состоянии<sup>15</sup>.

Но Монтеню также известно и то, что многие зеркала бросают двойственные, подозрительные блики на отражение, и он подвергает проверке то, что он видит, тем, что он чувствует, и исправляет видимое при помощи чувств. Весьма многозначительным представляется тот факт, что Монтень считает, что «истинным зеркалом», в котором человек может видеть себя правильно, с надлежащей стороны, является «свет» и «течение наших жизней» (Опыты, I, 26).

Но описание Телемского аббатства и изложение взглядов Монтеня на зрение не могут в полной мере дать нам представление о том споре по поводу зрения и зеркала, что продолжался в ту эпоху и по-прежнему велся с использованием лексики религиозного языка<sup>16</sup> и при помощи доводов дуалистической философии, которую мало заботили знания, обретенные в результате осознания опыта пережитого. Моралисты полагали, что человеку удастся достигнуть своего единства только при избавлении от «телесных пут», и они продолжали подвергать осуждению желание человека обратить взор на себя, они продолжали подавлять это желание.

## ЗАНЯТИЕ САМОПОЗНАНИЕМ В XVII в.

### Подлинность личности и суетность тщеславия

В каком-то смысле «продолжая» зрение и представляя взору человека картины и образы, недостижимые без его помощи, зеркало задает свои вопросы видимому, видимости и реальности, и вызывает к критическому разуму.



Будучи инструментом отражения и, если учитывать второе значение слова «рефлексия», будучи также и орудием размышлений и самонаблюдения, зеркало предлагает себя человеку в качестве образца отражения и самонаблюдения. В XVII в. чувство собственного «Я» проходит через пронизательный взгляд, еще большую остроту которому придают как зеркало, так и занятия самопознанием и самонаблюдением.

Зеркало поддерживает усилия, направленные на самонаблюдение и самоанализ, коих требует мораль, и оно усиливает осознание самого себя. Изучение человеческих страстей, описание их проявлений и тех «органических условий», при которых они проявляются, обязаны своей точностью тому ясному, трезвому взгляду, что был брошен тогда на внешность и видимость; идеи, изложенные в трактате Декарта «Страсти души», находят свое «пластическое воплощение» в результатах исследований в области физиогномики, осуществленных художником Лебреном, а Роже де Пиль советовал своим ученикам, чтобы дополнить свои философские размышления, поставить себя на место охваченной страстями особы и «разгорячить свое воображение после того, как вы проникли в ее душу и ощутили ее движения, и в этом деле большим помощником вам может стать зеркало»<sup>17</sup>.

Итак, зеркало отражает волнения и движения души, и оно помогает работе мысли или осуществляет проверку выводов и заключений.

Но это чувство собственного «Я», которому так помогает развиваться зеркало, подвергается очень быстрому разрушению при размышлениях над такими «материями», как суетность, тщетность, тщеславие и честолюбие. Отражение — это своеобразное средоточие эфемерности, сфера неосязаемого, мимолетного, непрочного, ненадеж-

ного, а потому оно представляет собой обратный оттиск, «негатив», который позволяет просачиваться тому, что оно должно было бы зафиксировать и при помощи своих чар остановить, а именно обратную сторону нарциссизма, ибо отражение все же показывает лик, искаженный тщеславием. «Человек хочет видеть себя потому, что он суетен и тщеславен, — говорит господин Николь, — и в то же время он боится себя увидеть потому что, будучи суетным и тщеславным, он не может выносить вида своих недостатков»<sup>18</sup>.

Истина, являемая зеркалом, есть истина, тщательно скрываемая и «выгоняемая» на всеобщее обозрение силой, и это есть истина тщеславия и суетности, истина пустоты. Господин Николь развивает свою мысль: «Некий капитан, взирая на себя в зеркало, видит восседающего на коне призрака, отдающего приказы солдатам»<sup>19</sup>. Отражение дает ничтожное, смешное в своем ничтожестве изображение.

Мотив суетности и тщеславия сам функционирует как некое зеркало, в котором отражается сущность человека<sup>20</sup>. Писатели XVII в. могли много мечтать о появлении такого зеркала, «в коем отражалась бы душа и в коем она могла бы созерцать свое отражение в свое удовольствие»<sup>21</sup>, но душа видела в зеркале только оптические иллюзии, только непостоянство, только текучую подвижность, потому что все зеркала были подобны зеркалу из «Максим», которое, разоблачая мистификации себялюбия и противоречивость человеческого существа, в конце концов принижало все и вся, обесценивало даже силу размышлений; порядочный человек никогда не мог быть твердо уверен в том что сможет избежать своих же собственных ловушек, ибо «разум — всегда жертва обмана сердца» (вариант перевода: «Ум всегда в дураках у сердца») (Максима 102).

Моралисты, находясь под воздействием навязчивых идей, относящихся к сфере психологии, показывают беспомощность этих идей, когда на сферу психологии не проливается свет божественной милости; познание самого себя, знания о самом себе отступают во мрак, в непостижимую и недостижимую темноту, знаменуя тем самым поражение ума перед непрозрачностью и смутностью видимости и перед хитрыми уловками себялюбия: «Чем больше на себя смотришь, тем меньше себя видишь»<sup>22</sup>.

Так, герой басни Лафонтена в страхе бежит от поверхности вод и отказывается смотреться в зеркало, опасаясь, что увидит там лишь отражение своего тщеславия<sup>23</sup>; человек, которого автор приглашает взглянуть в зеркало в «Максимах или моральных размышлениях», находит в этом зеркале лишь двойственность, скрытность и обман, отчего у него начинает кружиться голова. Ларошфуко, желая избежать влияния психологических иллюзий, ища от них спасения, доходит до того, что превращает разочарование в образ жизни, ибо, по его мнению, одно только отрицание имеет и дарует шанс приблизиться к истине; несомненно, когда он вопрошает свое зеркало и теребит подбородок, чтобы описать свою внешность, он надеется написать свой точный физический портрет, который бы послужил образцом для написания «портрета внутреннего», т.е. духовного («Портрет Ларошфуко, написанный им самим»); но зеркало, представляющее собой простой акт поверхностного свидетельства, упорно отказывается предварять какую-либо истину; напротив, оно «признается» в том, что у него есть своя тайна, и оно возвращает человеку лишь вопросы в ответ на его вопросы, предоставляя взору печальное зрелище разделения на части, зрелище раздоров и сомнений. Подозрения, порожденные «Максимами или моральными

размышлениями», падают и на автопортрет автора и прилипают к нему подобно тому, как тень намертво прилипает к оригиналу. С одной стороны, тождественность личности представляет собой социальную (общественную) очевидность, которую ничто еще не колеблет и не расшатывает, и эта очевидность «доверена» отражению, а с другой – отражение делает скрывающееся существо еще более далеким и еще более «темным», т.е. с еще более неясными, смутными чертами.

Итак, тождественность личности не может быть «уловлена, схвачена» иначе, как через способ (или образ) выражения тщеславия. Картина, написанная австрийским художником Иоганном Гумппом в 1646 г., может служить превосходной иллюстрацией подобного надувательства или трюкачества, к которому прибегает художник. Итак, мы видим эту картину во Флоренции, в галерее Уффици: художник изобразил себя со спины, мы видим отражение его лица в зеркале, но там лицо видно лишь в профиль, взгляд отражения направлен на автопортрет художника, укрепленный на мольберте, там автор полотна изображен в три четверти оборота и именно оттуда он пристально смотрит на зрителя. Так сказать, «орудия производства» изображены подчеркнуто выпукло, на видных местах, дабы они как бы подчеркивали наличие разрыва и отстраненности между субъектом, его отражением и его изображением, наличие определенного расстояния между такими понятиями, как «Я» (моя личность), «Эго» (мыслящий субъект), «Я сам в себе»<sup>24</sup>. «Доверив» свое лицо, изображенное в три четверти оборота, даже не отражению, а портрету, т.е., по сути, фикции, вымыслу, обману, художник словно предается размышлениям над обманчивостью иллюзий, и он внушает мысли о непрочности, ненадежности, неустойчивости всего реального;

ловко манипулируя разнообразными планами и играя с перспективой, он как бы напоминает зрителю, что всякая личность есть прежде всего абстракция, созданная на основе ее духовной (спиритуалистической) сущности, есть некое отвлеченное понятие, относительная «точка зрения» и приложение этой абстракции, этого отвлеченного понятия, этой «точки зрения» применительно к некой конкретной ситуации.

«Дисквалифицированное», т.е. лишенное в каком-то смысле ценности в качестве познавательного средства, признанное порочным, отражение тем не менее не перестало обозначать некое рефлексивное действие, позволяющее вести процесс самопознания и утверждать ценность обдумываемой мысли. Отражение, выстраивая различные данные в перспективе, под определенным углом зрения, участвует тем самым в процессе познания. Гумпф, как и многие художники XVII в., использует изображение зеркала и картины в картине, чтобы обозначить для зрителя свою деятельность и роль субъекта, пребывающего в процессе изображения самого себя, а также для того, чтобы запечатлеть свое тщеславие. Он изображает себя перед зеркалом и выступает в качестве свидетеля относительно самого себя. Разумеется, стекло, обладающее способностью отражать предметы, лишает таинственности иллюзию и искусственность, разоблачая их, но сила действия, эффективность, если можно так выразиться, этой «визуальной риторики» столь велика, что уже одним этим принуждает принять ее законность и правильность. Художник и моралист, прибегнувшие к самонаблюдению и самоанализу, созерцающие себя в тот момент, когда они смотрят на себя и видят себя, ясно показывают, что все в этом мире субъективно и относительно, что все в нем построено на вопросах, догадках и субъективном восприятии.

### Живопись и свойства зеркала

Процесс создания живописного изображения, в ходе коего человек оказывается в некоем пограничном состоянии, словно на краю бездонной пропасти, тесно связан с производством зеркал и с эффектом отражения. Зеркала, линзы, увеличительные стекла, камера-обскура представляют собой новые орудия (инструменты) познания и постижения реальности, инструменты, благодаря которым взгляд может открыть для себя две стороны одного предмета, лицевую и обратную, может поместить рядом несколько «полей зрения», накладывая их одно на другое, чтобы их сравнить. В связи с этим следует отметить тот факт, что многие художники были сыновьями стеклодувов, некоторые сами изготовляли зеркала и торговали ими<sup>25</sup>. Из описи имущества, составленной после смерти Веласкеса, явствует, что у него было более десятка зеркал.

Среди немалого количества произведений, в которых так или иначе затрагивается тема зеркала, знаменитое полотно «Менины»<sup>26</sup> (Мадрид, музей Прадо) занимает особое место, потому что запечатленные на нем «тонкости и ухищрения» оптического эффекта показаны превосходно, потому что реальность и обманчивость отражения сталкиваются на этом полотне столь явно, что пространство как бы увеличивается и проявляется двойственность характера изображаемой реальности. Скрытая «архитектура» (или «архитектоника») произведения, прославляющего прежде всего могучую силу живописи, позволяет зрителю стать как бы соучастником некоего исторического события, проникнуть в лоно исторической ситуации, что он может осуществить только «окольным» путем, путем созерцания изображения, где большую роль играет отражение, т.е. «косвенное, не прямое» изображение. Сложная «сеть» взглядов, которыми обмени-

ваются герои этой сцены, вовлекает и зрителя в число ее участников, втягивает его, как и художника, в свое лоно и приглашает вступить в круг зеркальных отражений. Внешнее и внутреннее, видимость и суть, игра зеркал, «возвращающая» на полотно все то, что, казалось, могло бы ускользнуть от взгляда, общее впечатление от созерцания всего «ансамбля» и отдельная точка зрения – все это части одного единого пространства, но границы всех этих явлений смещены и накладываются друг на друга, смешиваются, и в результате это полотно способствует разоблачению иллюзорности, обманчивости объективного взгляда, ибо истинность есть удел только божественного взгляда; картина также способствует осознанию истины, суть которой заключается в том, что всякое знание далеко не безупречно. Всякая реальность «удостоверяется» ее отражением, но этим же отражением эта реальность и подвергается изменениям, подобно тому, как личности всех персонажей изобличаются, удостоверяются и изменяются путем преломления их изображений, «проходящих» через взгляды других персонажей.

Гениальность художников северных стран нашла свое выражение в том, что они сумели «отразить» на полотнах процесс рефлексии субъекта, процесс его размышления над самим собой, его самонаблюдения и самоанализа, сумели передать парадоксальность внутренней сущности, достаточно «присутствующей», чтобы стать явной, выйти на поверхность, обнажиться, и достаточно в то же время отстраненной, чтобы не оскудеть или не подвергнуться саморазрушению.

Стремясь точно «схватить» индивидуальные характерные черты изображаемого субъекта, портрет в то же время «отказывается от мысли» выявить в этом субъекте что-то, что лежит за пределами видимости, и он становится своеобразной мизансценой, инсценировкой, в которой совершается тайна сознания и самопознания. В данном

контексте наилучшей иллюстрацией может служить картина Вермеера «Девушка с письмом» (Дрезденская галерея), на которой изображена в профиль девушка с нечеткими чертами лица, погруженная в чтение письма, в то время как зритель видит и ее отражение, вырисовывающееся на оконном стекле; оконные занавески как бы подчеркивают границы пространства частной жизни; письмо в руках девушки, конечно же, зритель прочитать не может, оно является символом недостижимой, непостижимой, не допускающей никакого вторжения внутренней жизни, оно превосходно сочетается с отражением, являющимся изображением и символом сосредоточенности и рефлексивности, т.е. способности к размышлению и самонаблюдению; и это сочетание делает ощутимой, осязаемой непроницаемость и непостижимость тайны, ибо тайна одного явления увеличивает тайну другого<sup>27</sup>.

Именно это ощущение присутствия чего-то непознаваемого сумел показать Вермеер при помощи особого способа наложения различных планов в одном из редких автопортретов под названием «В мастерской художника» (Вена, Музей истории искусств). На этом полотне он изобразил себя со спины, работающим за мольбертом и рисующим юную девушку, держащую в руке трубу. Вероятно, для осуществления замысла художника ему сослужили службу два зеркала: одно большое, в человеческий рост, было помещено позади картины, чтобы как бы увеличить размеры мастерской, а другое, маленькое, было укреплено у мольберта, чтобы служить своеобразным зеркалом заднего вида<sup>28</sup>. Субъект, «объективированный» зеркалом, как бы удален на некоторое расстояние игрой перспектив, и он не может изобразить себя иначе, как со спины, по доброй воле скрываясь позади залитой потоками света, яркой, сияющей лучезарной девушки с трубой, на которую направлены и на которой сходятся все лучи перспектив, ибо она символизирует



всеобщую молву. В этом произведении нет и следа оптических хитростей и ловушек. В качестве объекта изображения и исследования Вермеер взял не живопись как вид искусства, а самого художника, загадочного, таинственного, скрытного, стремящегося спрятаться, отойти на второй план, ступешаться.

Авторы автопортретов в большинстве своем довольствовались тем, что как-то обозначали свою принадлежность к определенной профессии, изображая кисть, книгу, герб известного мецената; другие же предпочитали даже не делать таких намеков, а отдавали предпочтение выставить себя напоказ в качестве объектов изображения, а не художников. Торс всегда изображался «наискось», т.е. слегка развернутым либо вправо, либо влево, кисть (если она «присутствовала» на полотне) оказывалась как бы в левой руке (ведь изображение было как бы «перевернуто» зеркалом), а взгляд был устремлен на зрителя, чтобы встретиться с его взглядом. Таким образом художник подтверждал свое присутствие и свою субъективность.

Именно таким образом «расспрашивал» свое лицо Рембрандт на каждом из шестидесяти автопортретов, написанных на протяжении всей жизни; он пытался исследовать «психологическое содержимое» человеческого существа, но еще более того он стремился измерить глубины и разгадать загадку внутренней жизни, подвергнув испытанию эту внутреннюю жизнь при помощи такого средства, как толщина видимых поверхностей. Яркий белый отблеск тюбана, шелковой ткани или оружия ослепляет зрителя и удерживает его от попыток проникнуть глубже и дальше, и таким образом глаз художника, устремляющий взгляд на самого художника и рассматривающий его, кажется, рассматривает и зрителя, вопрошая его: «Почему именно я? И почему с таким лицом?»

Рембрандт играет с иллюзиями и обманами зеркала. Известно, как нравилось ему изображать на полотнах отблески шпага, шлемов и драгоценных украшений, являвшихся для него мимолетными, мерцающими изображениями человеческого тщеславия и утекающего времени, а также олицетворением трепета и волнения, порождаемых восприятием и ощущениями. Рисуя свои автопортреты, он перевоплощался, он изображал себя под личиной самых разных личностей, то даруя себе черты нищего, то изображая себя в виде одного из библейских царей. Разнообразие этих ликов приводило к своеобразной игре в прятки между истиной и вымыслом, подобной игре бликов, отбрасываемых «волшебным фонарем», с чем и сравнила их Светлана Алперс<sup>29</sup>. Мистификация, происходящая в результате воздействия «волшебного фонаря», состоит не в том, что что-то (какой-то предмет или существо) в его свете представляется иным в силу «переодевания», т.е. тайного изменения, а состоит в том, что это нечто действительно преобразуется; напоминая о хрупкости, ненадежности, непостоянстве, переменчивости и зыбкости условий человеческого существования, игра изображений наводит на мысли о великих возможностях трансформации существа в зависимости от разнообразия освещения и приводит к созданию некой иной истины.

### 3. ИНСЦЕНИРОВКИ И МИЗАНСЦЕНЫ ЗЕРКАЛА

ОТ ВЕКА XVII К ВЕКУ XVIII

Зеркало всегда в большей или меньшей мере выполняло функции театральной сцены, где каждый придавал себе некий определенный вид «на основе» воображаемо-

го изображения, оно выполняло функцию своеобразной проекции некой социальной и эстетической модели и видимости, каковые находились в постоянном взаимодействии и придавали друг другу дополнительные импульсы. Из-за подобного взаимодействия и из-за порождаемой этим взаимодействием взаимной активности этих двух явлений изображение человеческого «Я» приобретало гипертрофированные размеры, раздувалось и потому медленно погружалось в пучину нереальных сновидений и грез, где оно превращалось в ту чистую, незапятнанную видимость, над которой неустанно потешался Мариво, изображая в чрезвычайно смешном виде кокеток, честолюбцев и всех тех «носителей лиц», что отождествляются с их отражениями.

Тема тщеславия и честолюбия, столь блестяще развитая XVII в., изобличала иллюзии и обман во всех видах: иллюзию и обман интроспекции (т.е. самонаблюдения и самоанализа), затемненной себялюбием; иллюзию и обман «Я», представлявшего лишь пустяк, суету сует, пыль и прах; иллюзию и обман живописи, изобличавшей себя в том, что она есть вид искусства призрачного, обманчивого. Напротив, XVIII в. выявил, что иллюзии и обман обладают некой силой, способной быть силой созидательной, способной открыть пространство игры между слишком реальным и недостаточно реальным; XVIII в. также сделал открытие, что «щекотание», производимое отражениями и порождаемое ими возбуждение, а вкупе с ним и хитрые уловки и перевоплощения «кажимости» или даже плоды имитации сообщают человеческому существу сведения о том, чем оно является в качестве результата рассмотрения его под различными углами зрения и с различных точек зрения, в качестве некой проекции, получаемой в результате учета перспективы<sup>30</sup>.

Одновременно с процессом вписывания личности в некое будущее, одновременно с процессом становления

личности образ зеркала претерпевает перевоплощение. Оно не остается более чистой поверхностью, чистой видимостью, так как оно обретает способность производить такие «органические» изменения, как увеличение или уменьшение объема, оно способно содействовать человеку, задавшемуся целью изменить фигуру. С увеличением размеров самих зеркал и с их распространением рождается новое «сознание своего тела», которое вынуждена учитывать сенсуалистская философия века Просвещения.

Сенсорные данные, т.е. сведения, полученные человеком от органов чувств, от ощущений, играют основную «движущую» роль в становлении личности. Тело не есть безмолвный кусок материи, обладающий определенной плотностью и толщиной, оно не есть всего лишь некое механическое устройство с определенной схемой, нет, оно состоит из органов, награжденных даром жизни и даром чувствительности, из органов, коим кровообращение придает крепость, силу и цвет. Тело несет на себе отпечаток особенности, своеобразия каждого человека, и современная мода с ее новыми эстетическими канонами тоже на свой манер стремится выразить это своеобразие, и здесь очень четко проявляется различие между двумя полами. Женщины забывают про фижмы и кринолины на китовом усе, по крайней мере на несколько десятилетий, пока корсет буржуазной респектабельности вновь не стянет их талии, они, по выражению, бытовавшему в разговорной речи XVIII в., «подчиняются требованиям линии», а «линия есть форма, очертания, контуры, задаваемые или диктуемые зеркалом»<sup>31</sup>. Каждый имеет возможность, должен обнаружить и раскрыть свою индивидуальность, себя как личность. «О, представительницы того пола, что жаждет красоты! Ищите и находите то, что более всего подходит каждой из вас; единообразие, одинаковость неприятны и вызывают раздражение. Зачем же

отказываться от того, что составляет прелесть и очарование каждой из вас, чтобы быть смешными копиями некой воображаемой модели?»<sup>32</sup>

Новые идеи, связанные с процессом осознания собственного тела и с явными успехами в этом процессе, отзываются эхом в различных ученых спорах на медицинские темы, а также на темы необходимости воспитания человека и привития ему привычки соблюдения правил личной гигиены и занятия физическими упражнениями; они содействуют зарождению новой эстетики, а именно эстетики легкости, непринужденности в поведении, эстетики удобства и довольства самим собой, эстетики проявления живости и воодушевления, эстетики естественности, которая находит свое выражение в таких ключевых понятиях, как «доверие», «уверенность», «чистосердечие», «смелость», «открытость». Итак, благодаря зеркалу своеобразию каждого человека, искренность человеческого существа выходит из-под запрета и начинают проявлять себя в его внешнем виде.

Мариво сумел превосходно выразить этот осмос, т.е. процесс взаимопроникновения и взаимовлияния тела и изображения (образа), внутренней сущности и взгляда из внешнего мира. Его произведения представляют собой зеркальную галерею, в которой глаза и зеркала постоянно обмениваются отражениями. У него именно изображение дает жизнь человеческому существу, порождает его внутреннюю сущность. Так, героиня его «Ссоры», Эгдея, пробуждается к жизни в тот миг, когда видит свое отражение в ручье, а затем и в зеркале, и она совершенно невинно восхищается и наслаждается этим зрелищем. «На протяжении всей жизни я буду созерцать себя! Как же я буду теперь себя любить!» Итак, получается, что сложный «механизм видимостей» является условием пробуждения в человеке чувства того, что он существует на белом све-

те; в своем изображении и в интересе, что оно вызывает, персонаж произведений Мариво ищет не только истину своих чувств, но еще и источник своих желаний. Личность делает движение, с тем чтобы выйти наружу и быть отблеском возникающих ситуаций и своеобразным результатом наложения разнообразных сведений, получаемых путем пробуждения чувств; движение это возникает и совершается под взглядом другого человека, одобряющего это движение и поддерживающего его.

Именно благодаря наличию зеркала герой «Удачливого крестьянина» может одеваться по моде и копировать жесты сильных мира сего. Он утрачивает свой загар, меняет имя, и вот уже он внушает доверие как окружающим, так и самому себе. «Радость от того, что я видел себя в столь хорошем положении, придала моей физиономии более живое выражение, и я сам почувствовал, что стал намного умней и остроумней, чем был»<sup>33</sup>. В свой черед героиня другого произведения Мариво, Марианна, сетует на то, что в ее распоряжении имеется только небольшое зеркало, когда она примеряет новое платье, подаренное ей ее покровителем. Но по мере того как она строит из себя перед мадам де Миран девицу добродетельную и прекрасную, она сама убеждает себя в том, что происходит из благородного сословия, и в результате приспосабливается к избранному образу во всем. Зеркальное изображение, которое с таким тщанием создают Марианна и герой «Удачливого крестьянина», функционирует как некий акт, как некое действие на опережение по отношению к какой-то ситуации или к настоящему положению дел; оно представляет собой некую «проекцию в будущее», предвидение, предвосхищение, предположение будущего успеха и триумфа. Разумеется, все маски и вся ложь не приводят к явлению и рождению правды. Обман иногда оборачивается самообманом и бьет рикошетом,

так что обманщик оказывается обманутым и остается в дураках, ибо его отражение становится все менее и менее четким. «У меня на лице была маска, скрывавшая его, и я не знал, кто я такой, когда смотрелся в зеркало», — признает Бридерон<sup>34</sup>. Безжалостный, беспощадный насмешник Мариво выводит на сцену глупую кокетку, всегда готовую обманывать людей и погруженную в процесс «отработки» выражений лица; в небольшой новелле он повествует о ее ловких проделках и фокусах, а также и о расплате за обман; однажды некий молодой человек, неожиданно вернувшийся к своей возлюбленной, застаёт ее перед зеркалом в ту минуту, когда она повторяет жесты и выражения лица, которые она «использовала» незадолго до того в его присутствии; убедившись в ее лживости, юноша решает с ней порвать. «Я почитал ее естественной и искренней, и любил ее только такой, и потому любовь моя тотчас же умерла»<sup>35</sup>. Для того чтобы отражение стало верным, нужно совпадение многих условий, нужна сердечная искренность, нужны молодость, т.е. живость, достоинства, т.е. положительные качества, красивое и свежее лицо и вообще хороший внешний вид, ибо тело и то, что составляет его привлекательность, не лгут. Наконец, требуется еще и одобрительный взгляд некоего свидетеля, который как бы засвидетельствует произошедшую метаморфозу и даст за нее ручательство.

Взгляд человека, обращенный на самого себя, представляется теперь уже не только взглядом Божиим на человеческое сознание и разум и не только взглядом человека светского на свой внешний вид, который должен соответствовать правилам приличий, нет, этот взгляд представляется еще и взглядом, направленным на осознание себя как личности. В XVII в. человека призывали к тому, что, мол, «надобно затаить в себе свой нрав, скрывать свой характер», но последующее поколение уже вы-

ставляет напоказ свои секреты и отстаивает неоспоримое право каждого на особенности характера, т.е. практически право на хвастовство своеобразием, право на подчеркнутую странность, на позерство и аффектацию, ибо теперь считается, что «недостаток, причуда, каприз или странность, присущие конкретному человеку, стоят гораздо больше, чем достоинства, которые разделяются с другими»<sup>36</sup>.

Кребийон, описывая процесс воспитания молодого человека, находил некие оправдания для того, что он сам именовал «дерзким самодовольством и особенным, своеобразным фатовством», что было, по сути, проявляемой заносчивостью и наглостью, при помощи коих молодой человек набивал себе цену и кичился своими ухищрениями в деле достижения наивысшей степени искусственности. Предназначение человека состояло в изучении его двойника, отражавшегося в зеркале, двойника, сглаживавшего, скрывавшего его недостатки; субъект исполнял свою роль и в процессе игры превосходил самого себя. Так, господин Карачоли, наблюдавший и описывавший нравы французского общества, набросал следующий портрет своего современника: «Он приучает свои глаза к тому, что они становятся верными, точными толкователями и выразителями его дерзости, его нахальства, его бесцеремонности, а также всего его внутреннего содержания, и он взирает на зеркало как на другого самого себя, как на предмет, который подчеркивает его преимущества»<sup>37</sup>. Субъект мобилизует свои силы для того, чтобы существовать совместно со своим отражением, чтобы «жить» с ним, но от этого отражение не становится более реальным, напротив, именно субъект идет на различные уловки для того, чтобы стать более неестественным, искусственным, вкладывая чрезмерную психическую энергию в изображение, в свой облик, и он исчезает, скрыва-



ется под формой созданного им персонажа и любитесь самим собой не как реальным человеком, а как реализованным вымыслом, как воплощенным в реальность плодом воображения.

## ДЕНДИ

Вместе с новым понятием кинестезии, или ценестезии (общее ощущение), появляющимся в конце XVIII в. и помещающим «Я» в центр некоей неврологической структуры, способной координировать неосознанные стремления и побуждения человеческого тела<sup>38</sup>, идет следующий процесс: зрение, этот создатель иллюзий и обманов, вроде бы утрачивает свое привилегированное положение и уступает его перцепции, «восприятию внутренних чувств», управляющего психикой. Превосходство, вернее, главенство сферы интимной жизни, несомненность чувства создают основу человеческого «Я», в то время как внешний вид (облик) всегда принуждает его быть искаженным или приукрашенным.

Действительно, «укрощенное» и «подчиненное» отражение, а также особое сознание, создаваемое самим фактом существования зеркала, создает новые потребности и новые качества, аспекты и стороны человеческого существа, создает некий новый культ формы, культ эстетика. Внешность человека элегантного, его занятия собственным туалетом, долгие часы, проведенные перед зеркалом, — все эти явления неразрывно связаны с понятием роскоши, приятного досуга, развлечений и искусства обольщения; они восстанавливают «аристократический кодекс», коим руководствуются люди праздные, в котором торжествуют красота и хрупкость; зеркало встает на защиту утонченного образа жизни, свободного от обще-

ственных условностей и от труда; не имея возможности изгнать из жизни иллюзии и обман, оно превращает их в зрелище и выставляет на всеобщее обозрение.

Появление фигуры денди, этого сына щеголей и вертопрахов XVIII в., свидетельствует о потребности субъекта быть созерцателем самого себя и превзойти самого себя путем создания гармоничного изображения (или облика) при помощи искусственности. Сознание собственного «Я», субъективность любят себя и находят в зрелище раздвоения, расщепления личности огромное удовольствие, а отражательное действие зеркала предоставляет каждому возможность созерцать свои творческие способности, воплощаемые в «идеализирующем нарциссизме», т.е. в идеях, в соответствии с которыми субъект говорит не «я люблю себя таким, каков я есть, а я есть или я должен быть таким, каким я себя люблю... Я хочу блистать в свете, хочу хорошо выглядеть, значит, я должен увеличить внимание к моему туалету, я должен лучше украшать себя»<sup>39</sup>.

Стремления и чаяния человека самовлюбленного, т.е. так называемого эготиста (именно эготиста, а не эгоиста), культ собственного «Я» питались именно этим сопоставлением интимного, внутреннего взгляда и внешнего вида, видимости. Суть этих явлений заключалась в том, что человек никогда не должен был упускать себя из виду, т.е. должен был быть всегда сосредоточен на самом себе, всегда таить все в себе и раскрывать из своих тайн только то, что он хотел. Стендалевские романы целиком построены на этой диалектике, и в них субъект создает себя сам и любит себя собой в ходе непрерывной беседы, а вернее, в ходе непрерывного спора между ощущаемым «Я» и «Я» представляемым. И совсем неважно, отдает ли он первенство внутреннему миру или все же вынужден признавать навязанное всемогущество видимости, т.е. внеш-

него вида, герой есть всегда не что иное, как «лицемер по состоянию, по званию, по положению, по профессии, как ни называй», который предпочитает не покидать театральную сцену и превратить контролируруемую иллюзию, контролируемый обман в образ жизни.

Нет искусственности успешной и доведенной до совершенства без зеркала. Перед лицом юного и еще невинного Жюльена Сореля, еще путающегося в сетях своей собственной двойственности и еще только познающего двоедушие, двуличие и двойственность мира и светского общества, Стендаль помещает епископа Агдского, немногим старше самого героя; епископ готовится к торжественной церемонии, которая должна состояться на следующий день, и потому репетирует свою роль перед зеркалом, с важным видом раздавая благословения в пустоту<sup>40</sup>. В каком-то смысле Жюльен и епископ представляют собой одного и того же персонажа, только на разных этапах карьеры, на разных этапах на пути к успеху, отражающихся в одном и том же зеркале; первый только проходит курс наук, только постигает искусство быть внешне невозмутимым, бесстрастным, безучастным, и очень скоро, в Париже, он уже сможет «напускать на себя этот равнодушный вид, столь далекий от испытываемых чувств», второй же столь ловко манипулирует с дистанцией, устанавливаемой зеркальным отражением, что даже забывает о реальной жизни.

Эпизод этот очень символичен, ведь различные стороны и оттенки эгоизма (опять же автор употребляет именно слово «эгоизм», а не «эгоизм»), т.е. себялюбия, а также истинность (или искренность) и притворство постоянно перемешиваются, «путают следы», как заяц, петляющий при попытке уйти от преследования. Репетиция обряда благословения перед зеркалом как бы лишена смысла, пока Жюльен ищет для этой сцены объясне-

ния в реальной жизни, и смущение, которое он ощущает, глядя на действия епископа-лицедея, подчеркивает легкость и непринужденность прелата, настолько вжившегося в свою роль, что он не ощущает ни малейшей неловкости. Как это ни парадоксально, смятение, смущение и неловкость в данной ситуации испытывает тот, кто смотрит, а не тот, на кого смотрят, ибо епископу действительно нечего скрывать; он видит себя извне в зеркале и глазами другого, видит себя в своем облике актера, и он убирает всякие следы трансцендентности (сверхчувственности), как и всякие следы своего внутреннего мира, в то время как Жюльен, невольно ставший нескромным зрителем или свидетелем этой сцены, приглашается принять участие в игре в роли партнера или сообщника.

Комедия играется как реальность, она представляется реальностью, и усталость, написанная на лице епископа, есть действительно результат «деятельности» актера. Если прелат так старается казаться правдивым, изображать все так, как оно будет на самом деле, то это потому, что он насквозь лжив и фальшив, и тем более фальшив, что прямо напротив него стоит и обращается к нему с вопросами его истинный двойник, Жюльен — простоватый, наивный и искренний молодой человек; и однако же правда жизни по сути-то на стороне епископа, нашедшего полнейшее воплощение в своем образе, совершенно невозмутимого, с ясным сознанием, в то время как его визави испытывает лишь смущение и пребывает в сомнениях.

Бодлер признавал неустранимость дистанции, разделяющей внутреннее и внешнее, и именно их взаимосвязь и их борьба представлялись необходимым условием осознания самого себя. «Жить и спать перед зеркалом»<sup>41</sup> — таково желание, выражаемое истинным денди, этот девиз нечто вроде эстетического и морального идеала, при

посредстве коего субъект сохраняет сознание своей раздвоенности и своей игры на некоей театральной сцене, своего участия в некой инсценировке. Это героическое умение властвовать над своими чувствами и выказывать полнейшее равнодушие к происходящему выражает горькую ностальгию человека по миру, которого уже нет, и его протест против посредственности, составлявшей суть буржуазных ценностей. Именно такой набросок образа денди дает Бодлер в своем «Фанфарло», описывая противоречивую фигуру господина С. Крамера, которого именует то «великим бездельником», то «печальным честолюбцем», то «выдающимся неудачником». Главной чертой сего героя является то, что он стремится не упустить ничего в том «зрелище», коим он сам и является, и когда ему наворачиваются на глаза слезы, он «бросается к зеркалу, чтобы посмотреть, как он плачет»<sup>42</sup>.

Денди живет перед своим зеркалом, потому что он должен следить за своей внешностью, потому что ему надо сохранять «свою видимость», потому что он тщательно культивирует свою особенность, свою странность и ищет какие-то «референции», т.е. ориентиры и эталоны только в себе самом; он никогда никому не подражает и является воплощением культа самого себя, т.е. культа своего отличия от других. В противоположность Нарциссу, он вовсе не представляется влюбленным юношей, очарованным своим собственным отражением. Вот что говорит герой Теофиля Готье, выведенный в произведении «Мадемуазель де Мопен»: «Я пристально смотрю на себя часами, с воистину невоображаемым вниманием, чтобы увидеть, не произошли ли в моем лице и моей фигуре какие-либо изменения, приводящие к их улучшению»<sup>43</sup>. Итак, герой созерцает свое отражение, свое изображение для того, чтобы его изменить, он усердно сохраняет дистанцию между ним и собой и продолжает искать свое

изображение-отражение во взорах других людей, как бы материализующихся и застывших в зеркале.

Одевание денди – это его вторая кожа, вот почему оно становится предметом великих забот и проникнутого любовью обдумывания, независимо от того, какие цели преследуются, то ли как у Бодлера, в costume стремятся найти красоту абсолютной простоты, то ли как у Барбе д'Ореви́ли, стремятся найти радости эксцентричности. Уже в конце XVIII в. С. Мерье высмеивал своего современника, этого щеголя и вертопраха, который «становится между четырьмя зеркалами, чтобы посмотреть, хорошо ли сидят на нем штаны и плотно ли они повсюду прилегают к телу»<sup>44</sup>. Господину Браммеллу, коего в те времена именовали не иначе как «красавчик Браммелл», требуется не менее двух часов, чтобы расправить перед зеркалом батистовые складки его белого галстука (или шейного платка), а герои произведения Т. Готье «Та и эта, или Молодые французы, охваченные страстями» тщательно осматривают себя в зеркалах, чтобы увидеть, правильно ли лежат складки на их панталонах. Внешность денди должна быть безупречна: лицо гладко выбрито, торс затянут в корсет, ибо тщеславное «желание казаться и блистать в свете» возведено в ранг добродетели; денди, этот «стойк из будуара»<sup>45</sup>, постоянно добровольно обрекает себя на жизнь, полную лишений и ограничений, на своеобразное подвижничество аскета в контроле над собой; он не позволяет себе никакого внезапного проявления движений души, непосредственности, проявлений пылкости, высказывания своих убеждений, никаких проявлений естества, заложенного природой, если это естество не исправлено наукой искусственности.

Насколько природа, т.е. естественность со всеми ее «миазмами», т.е. со смутой, смятением и душевным расстройством, вызывает отвращение у денди, настолько же

закрытый от всех взоров кабинет соответствует его характеру, ибо он так превосходно приспособлен для создания всякой искусственности, в том числе и для создания искусственной внешности. Эдгар По посвятил немало страниц, на которых он развивал идею серьезного значения декора в жизни человека и в особенности подробно останавливался на роли зеркала; глубокие мягкие диваны со множеством подушек, цвет обоев и драпировок, приглушенный свет — все в его произведениях служит тому, чтобы его герой чувствовал себя удобно и мог наслаждаться жизнью и быть довольным собой. Если он и призывал изгнать из внутреннего убранства жилища такие вещи, как стеклянные люстры, в коих свет давал горящий газ, то только потому, что, по его мнению, и подобные люстры, и большие зеркала «воспроизводят» резкий дневной свет, несовместимый с тонкими оттенками отражений, переливающихся как опалы. Вот что он пишет: «Мы покрываем стены своих квартир большими английскими зеркалами, и мы воображаем, что делаем нечто очень хорошее. Однако было бы достаточно самых непродолжительных размышлений для того, чтобы убедить кого угодно, у кого есть глаза, что многочисленные зеркала дают отвратительный эффект, и особенно отвратительный дают именно большие зеркала, если их много»<sup>46</sup>.

Да, зеркала бесцветны, плоски, скучны, а ведь чувствительный человек ищет в жизни нечто редкостное, почти особенное, единственное в своем роде, ищет некую интимность, задушевность, и Эдгар По усматривает во множественности зеркал «ненавистное единообразие», свойственное демократически настроенному разуму или «духу демократизма», единообразие недавно обретенного богатства выскочек, наводнивших Америку, он усматривает в этой множественности зеркал «кипение» и «воз-

буждение посредственностей». «Комната, в которой имеется пять или шесть зеркал, размещенных кое-как, безо всякого смысла и разбора, с точки зрения художественного вкуса представляет собой комнату, лишенную всякой формы. Если же к этому ее недостатку мы прибавим еще и потрясение, ощущаемое от отблесков и отсвечиваний, производимых зеркалами, то мы получим настоящий хаос, в коем перемешаны пренеприятнейшие эффекты от несогласованных воздействий этих зеркал». Отражения рассеивают внимание вместо того, чтобы его сконцентрировать. Одно-единственного зеркала (Готье и Малларме любят лишь один вид зеркал, а именно венецианские зеркала) вполне достаточно для того, чтобы создать прекрасное внутреннее убранство жилища, которое будет «разгонять страхи и тоску» или будет держать их на почтительном расстоянии от проживающего в доме человека. Кстати, совсем не обязательно видеть себя повсюду и всегда, ибо «денди может десять часов заниматься своим туалетом, но когда он его закончит, он о нем забудет»<sup>47</sup>, забудет ради того, чтобы заняться созерцанием своего внутреннего мира.

Рожденный на сцене светского общества и перешедший в среду литературной жизни, денди проявил себя как человек, предназначением коего является борьба со скукой и с лицемерием нравов, царящих в обществе. Его величие основано, оно зиждется и строится на пристальном взгляде, который ничто не может отвлечь от созерцания самого себя, на этой насмешке видимости над всем и вся, что в конце века превратится в декадентскую, пустую, лишенную смысла игру<sup>48</sup>. Зеркало — это средоточие эфемерности и мгновенного, молниеносного действия; оно благоприятствует искусственности и иллюзии, т.е. обману, и оно отрывает субъекта от действительности до та-



кой степени, что тот начинает отвергать и отрицать саму жизнь.

Бодлер, усматривая в дендизме свойство или качество типично мужское, все же вынужден был признать, что мадам Бовари возвысилась до сего высокого звания. Эмма, мечтая о Париже, воображает, что столица похожа на прекрасную гостиную, украшенную зеркалами, гостиную, в которой прохаживаются послы. Она беспрестанно прерывает свои действия и движения, чтобы посмотреть в зеркало; в этом зеркале она, как ей кажется, видит свою душу, видит видимость глубины, которая ее восхищает и берет в плен. Отражение укрепляет ее в вере в способности убежать от серой, посредственной реальности, она бросает ей ужасный вызов, принуждая вопреки всему сохранять видимость фиктивного «Я», более красивого, чем реальность. Именно этот мираж отражения увлекает ее в двойную жизнь, в которой всякое нарушение буржуазной морали делает ее еще немного более похожей на ее изображение, пока в конце концов она не оказывается словно прикована или пригвождена к пустому зеркалу; расставшись с реальной жизнью, совершив из нее побег, Эмма любит себя только в смерти! Между Эммой и реальностью Флобер-Бовари помещает отбрасываемую отблеском призму из зеркального стекла. «Знаешь, чем я был занят позавчера во второй половине дня? Я посвятил это время разглядыванию сельских пейзажей через цветные стеклышки. Мне это было нужно для написания страницы моей Бовари»<sup>49</sup>.

### ЗЕРКАЛО И ТРАНСФЕР

Осознание сути отражения, отражение как изображение сознания... — все это тесно взаимосвязано; образ зеркала не перестает быть иллюзией, обманом, но одна-

ко же и иллюзия все же не всегда бывает лживой, она даже может стать неким полезным фактором в психической реальности. Зеркало — это то место, где совершается трансфер, т.е. перенос, перенесение в том смысле, в котором это явление трактуется в психологии; зеркало — это потенциальное пространство, где субъект «переодевается» и вступает в определенные связи со своими фантазиями; условный характер зеркала отвергает наличие суровых и непреодолимых различий, которые существуют между реальностью и миром воображаемым, и потому позволяет субъекту проявлять умение вести более тонкую и изощренную полемику с самим собой и миром, а также позволяет трактовать понятие субъекта более диалектически.

Именно подобные изменения и превращения, именно подобный «волшебный трансфер» такой писатель, как Теофиль Готье, замороженный опытами с зеркалами и переодеваниями, поместил в центр своего произведения, пребывая в постоянном поиске и находя на пути исследования эстетической истины основы психологии бессознательного. То отражение погружается во мрак и превращается в самостоятельного и враждебного двойника субъекта, а то превращается в нечто вроде яркого, светящегося предвидения того же субъекта. Именно эта тема звучит в начале «Капитана Фракасса», романа, который литературная критика сочла в чем-то автобиографическим; итак, великолепное венецианское стекло в роскошной раме возвышается на столе в комнате замка, куда случайно попал барон де Сигоньяк вместе с трупной бродячих актеров, за которой он решил последовать. Бедный, несчастный, одетый в какие-то лохмотья, бледный от голода молодой человек смотрит на отражение своего осунувшегося лица, прежде чем надеть театральный костюм, который приносит ему его партнер Блазиус. Он отрывается от зеркала, облачается в шелка и бархат и, вновь

взглянув в зеркало, вдруг видит себя таким, каким несколько раз являлся сам себе во сне<sup>50</sup>; блестящее отражение переодетого человека обретает полную силу метаморфозы.

Образ героя, отражавшийся в зеркале, разумеется, мог бы так и остаться его ложным двойником и поддерживать иллюзию или горячечный бред, но происходит нечто иное, ибо он обретает четкие черты, воплощается в жизнь потому, что при помощи воздействия, производимого театральной игрой, воображение дало новый импульс реальности, а реальность, в свой черед, как бы «принимает эстафету» у воображаемого и приходит ему на смену благодаря тому, что на героя устремлен любящий взгляд юной актрисы Изабеллы; ибо реальность действительно «присутствует», когда труппа сталкивается с перипетиями повседневной жизни. Театральная сцена, на которой находят свое продолжение связи и отношения, существующие в реальной жизни, представляет собой для людей некое переходное пространство, где сталкиваются или смешиваются мечта или сон и реальность, где происходит смешение психической жизни и внешнего мира; персонаж Фракасса тогда начинает действовать как человек, желающий исправить свои ошибки и промахи, допущенные в различных испытаниях, пройденных в реальной жизни и теперь перенесенных на сцену. Но для того, чтобы «трансфер» функционировал в полной мере, и для того, чтобы реальность вновь вступила в свои права, нужно, чтобы театр со всеми его условностями исчез, что и происходит у Сигоньяка, живого, реального человека, а не у актера, исполняющего на сцене роль, когда его весьма реальный соперник, герцог де Валломбрез пытается «похитить» у него руку и сердце Изабеллы.

Готье в первой версии романа, написанной в молодости, вероятно, хотел закончить историю своего героя

полнейшим поражением, когда на смену иллюзии пришло бы разочарование. Но зрелый человек, каким стал автор в 1865 г., к вящему удовольствию читателя, изменил развязку, осознав иную истину, суть коей заключается в том, что «жизнь похожа на театр, а природа на искусство так, как оригинал похож на свой портрет»<sup>51</sup>. Повествование, превратившееся в процесс придания формы, воплощения некоего очень болезненного опыта, создает новое «посредническое» пространство, и зеркало весьма удачно осуществляет метаморфозу, пережитую Фракассом, когда он переделся перед зеркалом: Готье освобождается от восстанавливаемого им прошлого, подобно тому, как Фракасс-Сигоньяк вновь переживает на последних страницах романа «свои первые детские впечатления, теперь уже лишенные своих печалей».

Человек прислоняется спиной к отражению и опирается на него, чтобы создать и утвердить свою истину. Зеркало освобождает пространство для игры и взаимодействия между видимым и невидимым, между сновидениями и реальностью, благодаря чему субъект может оценить себя, проецируя себя на изображение и плоды воображения, при том, что процессом разоблачения этого изображения и этих плодов воображения он сам может управлять. «Только люди легкомысленные, наделенные поверхностным, неглубоким умом, не судят о других по внешности», — иронизировал Оскар Уайльд<sup>52</sup>.

Ранее образ или изображение, а также и отражающая поверхность постоянно недооценивались из-за того, что их подозревали в отсутствии или недостаточности глубины и дна, т.е. в отсутствии или недостаточности сущности, теперь же вся эта недооценка уходит в прошлое, стирается и исчезает перед лицом истины желания и реальности искусственности. Слова платоновского осуждения меняют смысл и оборачиваются своей полной проти-

## Часть вторая. Магия подобия

воположностью, и феноменология отказывается от иллюзии мира, скрывающегося за видимостью.

Однако отблески зеркала почти соприкасаются с миражом, и отражение может застыть в знак отрицания реальности. «Тщеславие» всегда подстерегает того, кто смотрит на себя и кто прибегает к переодеванию и изменению внешности. Этот «другой», смотрящий из зеркала, кому дарована краткосрочная жизнь, есть всего лишь легко исчезающее «капризное» отражение, то готовое раствориться в субъекте из-за отсутствия достаточной дистанции между ним и оригиналом, а то слишком уж независимое, даже опасно независимое и наделенное тревожной, внушающей опасения странностью.

## Часть третья

### ТРЕВОЖНАЯ СТРАННОСТЬ

Сходность между вещами, с одной стороны, никогда не бывает столь велика, как несходность между ними — с другой.

*Монтень, «Опыты» кн. 3, гл. XIII.*



## Глава I ГРИМАСЫ ДЬЯВОЛА

«Ввиду того, что среди вещей, признанных ею принадлежащими ей, было найдено несколько предметов, крайне подозрительных с точки зрения того, что они могли быть ею использованы для наведения порчи и сглаза, а именно: две засушенные пуповины новорожденных младенцев; простыни и предметы дамского туалета, испачканные менструальной кровью; ладан, зеркало и небольшой нож, завернутые в кусок полотна, а также листы бумаги, испещренные словами заклинаний...»<sup>1</sup>

Так начинался текст обвинительного заключения на процессе Беатрис де Планиссоль, схваченной в начале 1321 г. по обвинению в ереси, в измене мужу и в колдовстве. Сам факт обладания зеркалом, этим орудием дьявола, составлял часть обвинений, выдвинутых против молодой грешницы, он свидетельствовал о ее несомненной вине, был неоспоримым доказательством этой вины. Молодая женщина предстала перед епископом Памьесским и была приговорена к «стенам», т.е. к пожизненному заточению в тюрьме.

Как только в жизни человека появляется зеркало, так тотчас же вокруг него возникает целый мир фантазмов, желаний и страхов. Для проповедника нет никаких сомнений в том, что зеркало принадлежит к «профессиональному снаряжению» колдуний, держащих взаперти в этих прозрачных предметах демонов и злых духов; однако зер-



кало считалось вредоносным и крайне опасным предметом для всякого христианина, потому что оно «привлекает дурные взгляды». Если оно не отражает на своей незапятнанной поверхности божественного образца, то тогда оно становится средством лжи и соблазна, коими пользуется хитрый, лукавый сатана для того, чтобы свращать, вводить в заблуждение людей и губить их. Будучи предметом, создающим видимость и пробуждающим похоть, зеркало питает иллюзии, вводящие в заблуждение человеческий разум, и возбуждает плотские желания, наглядные изображения коих являются аллегорическими воплощениями греха.

По мере того как успехи в сфере изучения оптики приводят к нахождению объяснений искажающих способностей зеркала в результате преломления световых лучей, древние верования в то, что в зеркале обитает сам дьявол, уступают место осознанию реальных явлений, связанных с психикой, и отражение выпускает на свободу совсем иные страхи. Баварец Гартлиб, автор произведения под названием «Книга о запретных искусствах» (1456), уже отмечал наличие у зеркала этого посредника человеческих желаний, особой власти, особых чар пробуждать и осуществлять эти желания. «Я видел таких мастеров-умельцев, которые утверждали, что способны изготавливать такие зеркала, что любой человек, как мужчина, так и женщина, сможет увидеть в нем то, что он желает»<sup>2</sup>. После того как долгое время зеркало было символом тех страхов, что испытывал человек перед сверхъестественными силами, оно превратилось в поверхность, на которой появляются отражения демонов и злых духов, обитающих внутри самого человека, оно превратилось в поверхность, отражающую грозную несхожесть, инакость, отражающую различия, замутняющие и затуманивающие личность.

## 1. ЗЕРКАЛО САТАНЫ

### ЗАНЯТИЯ МАГИЕЙ

В эпоху Античности зеркала входили в «инструментарий» прорицателей и колдунов; вместе со щитами воинов, кубами и чашами для вина и с любыми гладко отполированными предметами, в которых могли отражаться другие предметы и в которых могли становиться явными скрытые признаки сходства, зеркала обязательно присутствовали в качестве необходимых элементов во всех обрядах, связанных с посвящением в воины или жрецы. В Средние века зеркала, наделенные странноватой выпуклой формой и отличавшиеся довольно темными, мрачноватыми красками, производили странное воздействие на людей, чему они и были обязаны тем, что их стали именовать «зеркалами колдуний», коим приписывали способность наводить порчу и сглаз. Позади этих женщин, владевших тайнами магических искусств, вырисовывался профиль Люцифера и проступали строки договора, заключенного с нечистой силой; многочисленные версии истории доктора Фауста, бытовавшие в то время, способствовали «популяризации» идеи о возможности заключения такого договора с дьяволом.

Начиная с XII в. и вплоть до XVII в. в многочисленных трактатах по демонологии разоблачались преступные занятия магией, коим предавались мужчины и женщины, взывавшие о помощи к дьяволу и использовавшие для этих целей воду, золу, огонь и стекло. В своем трактате «Поликратик» (1159) Иоанн Солсберийский (Сольсберийский) обвинял в пособничестве дьяволу любые отполированные или блестящие предметы, в том числе и лезвия кинжалов, отполированные ногти, металлы. Мишель Скот описывал предсказания, сделанные при помо-

щи чаш, кубков и даже водоемов. Сто лет спустя епископ Парижский, Гильюм Овернский не раз упоминал в своем трактате «катоптрические магические действия»<sup>3</sup>. Объяснения подозрений, высказываемых в адрес зеркала, всегда были одни и те же, и они подтверждаются наблюдениями, сделанными в наше время: все дело в том, что зеркальное отражение может ввергнуть человека в гипнотическое состояние транса, ведь яркий блеск самого зеркала мешает смотрящему в него останавливать и сосредоточивать свое внимание на внешних объектах, и потому его внимание «загоняется назад» как бы силой; ко внутренней сущности смотрящего и зеркала, и человек, ослепленный блеском, может увидеть или ощутить присутствие в глубинах зеркала неких сверхъестественных существ, иногда созданных Богом, но гораздо чаще являющихся посланцами дьявола.

Церковь противилась любым опытам, проводимым с зеркалами. Любопытство, являющееся полной противоположностью вере, желало проникнуть в тайны Господа и познать то, что должно было оставаться скрытым от человека, в особенности будущее. Святой Бернар Клервосский, святой Фома Аквинский изобличали в своих трактатах и проповедях «libido sciendi», т.е. необузданную жажду познания, которую они именовали первой стадией гордыни. Любопытство ведет человека к вожделению, к похоти, оно приводит к распущенности и расточительности, оно заставляет человека искать во всем нечто необычное. Инквизиция неустанно преследовала всех адептов «зеркального искусства» (т.е. тех, кто прибегал к помощи зеркала при гаданиях), и один из вопросов, сохранившихся в «Сумме о функции инквизиции» (около 1270 г.), был поставлен следующим образом: «Применял ли обвиняемый в своей богопротивной деятельности зеркала, шпаги, ногти, стеклянные шары, рукоятки или черенки из слоновой кости?»<sup>4</sup>

В папской булле Иоанна XXII (1326) сказано, что от Святой Матери Церкви отлучаются все те, кто «заключает договор с Властелином Ада, кто приносит жертвоприношения демонам, кто им поклоняется, кто изготавливает или заставляет других изготавливать изображения демонов, небольшие кольца или зеркала или другие какие-либо предметы, предназначенные для того, чтобы вступить в связь с демонами»<sup>5</sup>. В последующие столетия проклятия со стороны Церкви раздавались не раз в адрес тех, кто прибегал к помощи зеркал для пособничества дьяволу, ибо люди упорно продолжали заниматься магией, и в XVII в. Ж.-Б. Тьер, автор очень известного трактата «О предрассудках», ссылаясь на некий документ, явившийся плодом решений, принятых учеными мужами Богословского факультета, где было дано следующее определение: «Существует форма идолопоклонства, суть коего состоит в вызывании демонов и в заточении их в зеркале»<sup>6</sup>.

Разумеется, уже в начале эпохи Возрождения люди в большинстве своем не верили в возможность и способность кого бы то ни было держать дьявола в заточении в бутылке или в зеркале, но еще довольно часто делались намеки на употребление блестящих предметов при занятиях магией. В этой связи можно припомнить о поэме Ронсара, в которой он упоминает о тех, кто «заклинают демонов и содержат их внутри зеркал»<sup>7</sup>.

Предрассудок этот оказался довольно живуч, причем живуч до такой степени, что принудил Кардано выступить с заявлением, в коем он осуждал тех, кто «при помощи хитроумной игры зеркал пытался проникнуть в оккультные тайны»<sup>8</sup>, а Агриппа д'Обинье признавался в том, что он питает определенное недоверие к тем, кто «прибегает к наукам темным и непонятным, к знаниям фармацевтики и к премудростям манипуляций с тенями и зеркалами»<sup>9</sup> для того, чтобы причинить вред людям.

Даже если ученые мужи умели отличать магию, связанную с дьяволом, суть коей состояла, по их мнению, в «колдовстве и чарах, даруемых нечистыми духами», от магии естественной, т.е. от явлений, связанных с законами природы, даже если они подобно Кардано и делла Порта, изучали законы катоптрики, они все же сохраняли веру в существование неких таинственных связей. В одной из глав своего произведения «О постоянном взаимодействии вещей» делла Порта повторил одно суждение, бывшее в то время «общим местом»; он утверждал, что «если кто-либо посмотрится в зеркало, принадлежащее распутной девке, то он или она станет походить на нее бесстыдством и распутством»; объяснение сему факту он находил в том, что зеркало действует так, как действует магнит, притягивающий железные опилки<sup>10</sup>.

Делла Порта, Кардано и многие из их современников утверждали, что от взгляда женщины в период менструации «зеркало тускнеет и мутнеет», и сие убеждение бытовало наравне с уверенностью в том, что василиск, взглянувший на свое отражение в зеркале, убивает себя сам своим взглядом.

Предсказания и пророчества, полученные при непосредственном участии зеркала, о которых мы находим упоминания во множестве текстов, с наступлением эры расцвета науки не уходят в прошлое (среди самых известных таких прорицателей или предвидений можно вспомнить историю Екатерины Медичи, рассказанную Гуларом: посмотрев в зеркало, королева якобы увидела в нем будущее королевства; можно также вспомнить о предсказании герцога Сен-Жермена Людовику XV<sup>11</sup>). Подобные пророчества и предсказания зеркал продолжали завораживать людей легковерных и вводить в соблазн людей, склонных к визионерству; история может поведать нам немало довольно забавных рассказов о зловключениях не-

счастливых клиентов, введенных в заблуждение так называемыми магами.

В начале XIX в. знаменитая ясновидящая, мадемуазель Ленорман, увлеченная физиогномикой, утверждала, что нашла зеркало Люка Горика, астролога, жившего в XVI в., чьи труды были переизданы в середине XVIII в., и она усаживала своих прославленных клиентов из числа политических деятелей перед гладко отполированным, блестящим стеклом, чтобы подвергнуть их процедурам, напоминающим сеансы гипноза; она была арестована в 1809 г. и, как говорят, забрала свое драгоценное зеркало с собой в тюрьму. Колен де Планси рассказывает, что в XIX в. в сельской местности было еще довольно много прорицателей и гадалок, использовавших свои знания в области катоптрики, и сельские жители часто обращались к ним для того, чтобы они помогли им найти потерянные или украденные вещи. Колен де Планси утверждал, что все обычно происходило так: человека, пришедшего за советом, с завязанными глазами гадалка вводила в едва освещенную комнату и подводила к зеркалу, в котором появлялся дьявол<sup>12</sup>. В конце XIX в. наследники и продолжатели дела г-на Шарко выдвинули идею о наличии связи между феноменом колдуний и истерией, а также между видениями в зеркале и гипнозом и явлениями, свойственными «механизму» сна. Ницше начинает вторую часть своего произведения «Так говорил Заратустра» описанием пророческого сна, в котором ребенок, «этот залог невинности», протягивает ему зеркало, и вдруг из глубин этого зеркала начинают проступать черты отвратительной, уродливой физиономии дьявола, являющегося изображением ужасных результатов и следствий приложенной его дьявольской доктрины.

Но, как бы там ни было, уже начиная с XVI в. чары магии, и в особенности все, что связано с чарами катопт-

рики, привлекают внимание деятелей искусства, и сила эстетического воздействия произведений, в коих так или иначе затрагиваются эти темы, служит высокой цели: преподать зрителям и читателям урок морали. Возьмем, например, полотно Тициана «Гадалка» (Лувр); тот из современников художника, кто созерцал его, должен был неминуемо прийти к выводу, что гораздо лучше и надежнее полагаться на христианские добродетели (веру, надежду и любовь), чем на зеркало или стеклянный (хрустальный) шар. Господин Камю, епископ Белесский, автор назидательных сказок, разоблачает в одной из них («Зеркальная башня», 1631) результаты воздействия человеческого тщеславия путем показа серии отражений, появляющихся в волшебных зеркалах. Поэт Жан Берто делает тему зеркала и его могущества центральной, движущей силой своего произведения «Тимандр»: когда пылкий влюбленный видит в зеркале колдуна лицо своей возлюбленной, один мудрец предостерегает его «от бессловесной лжи волшебных зеркал-обольстителей»: «Разве не видишь ты, что совершаешь ошибку, обращаясь за помощью к отцу всех обманов?»<sup>13</sup>

Каким бы ни было зеркало, волшебным или обычным, к каким бы средствам ни прибегал дьявол, к естественным способам создания иллюзий или к колдовству и сверхъестественным средствам очарования, он — великий мастер создания подделок, и он обманывает людей, чем причиняет им вред.

### ЛЖИВОЕ ЗЕРКАЛО

Отец обманов! Первым и главным грехом, в котором обвинили зеркало, было создание миражей и подобия плодов трудов Создателя при сотворении мира. Для От-

цов церкви и для ученых богословов Средневековья зеркало создавало обманчивый, лживый мир, коим и подменяло мир божественной реальности. Почти полное сходство отражения с оригиналом приводило к тому, что зеркало подвергалось такому же осуждению, как и имитация, создаваемая «пустой, бесполезной, суетной живописью», представлявшей собой не живопись, а плагиат, и показывавший не то, что есть на самом деле, а пустоту, ничто. По мнению церковников, Люцифер был великим узурпатором, незаконно присвоившим себе право создавать сходство, и он подталкивал человека, идолопоклонника собственного изображения, к утрате из виду и к забвению образца, по сходству и подобию с коим человек и был сотворен, т.е. к забвению Бога. В иконографии Средних веков и эпохи Возрождения зеркало часто изображали в виде обезьяны, которая копирует и делает смешным все, что она видит.

Эта символика зеркала, несущая на себе печать негативности, неотделима от того восторга, что испытывает человек при виде самого себя. Но ведь отражение, как и самонаблюдение, имеет способность изменять свои свойства на прямо противоположные; призыв «познай самого себя» превращается в гордыню, в безумие, в меланхолию. В проповедях XIV и XV вв. выпуклое зеркало, рассеивающее и преломляющее солнечные лучи, «использовалось» для обозначения людей светских, легкомысленных, беспутных, считавшихся «игрушками в руках иллюзий и тщеславия», в то время как вогнутое зеркало, концентрирующее солнечные лучи, обозначало светочей духовности<sup>14</sup>.

Богословие, проповедовавшее идею первородности человеческого греха, в самое «сердце» христианской доктрины спасения поместило понятие «безумного взгляда», или «взгляда безумца». Такие глаголы, как «видеть», «ви-



деть себя» и «знать» были в этой теории связаны одним грехом и объявлялись признаками одинаковой виновности. Именно из зрения, по мнению ученых мужей, в большинстве своем проистекали грехи, свойственные представителям рода человеческого, и первым среди них был грех гордыни. И зеркало служило этому греху атрибутом и символом, потому что оно же было символом возможностей зрения, чьи порочные действия и результаты этих действий оно увеличивало.

Список семи смертных грехов был составлен еще в V в., все грехи в нем были строго систематизированы, и каждому отводилось свое место; он подвергся незначительным исправлениям при Григории Великом, и исправления эти были внесены с учетом тех изменений, что произошли в обществе и нравах; этот список можно сравнить с железной цепью, в которой каждое последующее звено служит для того, чтобы еще более сковать и лишить свободы действий несчастного пленника своих чувств. Весьма показательным представляется тот факт, что в своем «Зерцале» Винценций из Бове добавил к этому списку «грехи взгляда», коим и посвятил целую главу, ведь для него глаза были теми «вратами», через которые в человека проникали грехи, поражающие и портящие душу, и из-за них мы не можем достойно переносить нашу бедность и нашу посредственность; грехи, проникающие в человека через глаза, возбуждают зависть и увлекают нас в сладострастие и разврат, они толкают нас в хаос страстей, желаний и похоти, а далее следовал вывод, что в конечном счете свободны от грехов только те, что лишились глаз и утратили зрение<sup>15</sup>.

Гордыня, возглавлявшая список, или «цепь», смертных грехов, по мнению богословов, доводила человека до того, что он отвращал свой взор от Господа и начинал думать, что он сам себе хозяин и господин. Часто гордыню приравнивали к тщеславной и суетной жажде славы,

к тем необузданным движениям души, что пробуждали в человеке желание превзойти свои возможности, превзойти самого себя. Алан Лилльский утверждал, что у гордыни есть десять дочерей, из коих многие рождены на почве дурного использования глаз: хвастовство, спесь, самоуверенность, высокомерие, ревность, самодовольство. Святой Фома Аквинский, позаимствовавший основной список у Григория Великого, делает подробнейший анализ такого греха, как тщеславная жажда славы, и в этом анализе звучат все те же обвинения, что высказывались и в адрес зеркала: «Тщеславное желание славы есть вещь пустая, а вещь пустая есть все то, что не является реальностью, а потому таковая вещь есть вещь ложная. Будучи непрочной, непостоянной, беспочвенной и несостоятельной, такая вещь не обладает основательностью... («Сумма богословия», Ia – II ae, q. 132).

По мнению церковников, гордыня окружает себя многочисленной свитой, и богословы подробно описывают эту свиту, причем в этих описаниях им не откажешь в несомненном знании психологии. «Я буду гордиться собой и превозносить себя, когда буду смотреть на мою руку, на мои ноги, на мои одеяния, на мои замки, на мои земли, и я ни в чем не уступлю моим соседям и не стану ценить и уважать себя меньше, чем их», — писал автор «Романа о Мандевии»<sup>16</sup>. Пятьдесят лет спустя Жерсон «наградил» гордыню тремя дочерьми, тоже повинными в дурном использовании взгляда: это любопытство, своеобразие, зависть, — и эта троица «производит на свет «проклятое отродье»: соперничество, препирательства и ссоры, наглость и бесстыдство, упрямство и отсутствие чувства меры, себялюбие и самомнение, а также презрение к другим»<sup>17</sup>.

Одним из самых старых изображений тщеславия в виде аллегорической фигуры с зеркалом, по мнению Ван

Марля, является скульптура, находящаяся на клиросе (на хорах) собора в Кельне (около 1330 г.)<sup>18</sup>. В конце Средневековья и в эпоху Возрождения грех самолюбования и самодовольства обретает черты красивой дамы, смотрящейся в зеркало, у ног коей сидит или прохаживается павлин, чьи перья украшены множеством «глаз», являющихся отражениями тщеславия. Ян Амос Коменский в начале XVII в. описывал кичащегося своей красотой павлина, распускающего хвост, «усыпанный множеством глазков»<sup>19</sup>. Надо отметить, что в данном случае автор употребил слово «зеркальце», имеющее во французском языке и значение «глазок» на птичьем пере. На одной из картин Гуго ван дер Гуса (Вена, Музей истории искусств) и на миниатюре, украшающей «Часослов герцога Беррийского», можно увидеть изображение тщеславной Евы, которую соблазняет змей-искуситель, принявший ее обличье, так что женщина видит и слышит только свое изображение. На полотне Иеронима Босха (Мадрид, музей Прадо) «Семь смертных грехов» гордыня изображена в виде женщины, смотрящейся в зеркало и любующейся собой. В XVI в. образ женщины с зеркалом в качестве символа тщеславия получил еще большее распространение благодаря производству большого количества гравюр и благодаря набравшему силу книгопечатанию, так что широкие народные массы утверждались во мнении, выраженном словами Алсиата, итальянского юрисконсульта XV в.: «Гордыня — порок женщины»<sup>20</sup>.

### ЗЕРКАЛО И ВООБРАЖЕНИЕ

Люди эпохи Возрождения, кроме всего прочего, превратили зеркало в метафорическую призму воображения. Тщеславие представлялось им всего лишь отражением,

иллюзией, порожденной воображением; по мнению людей той эпохи, у тщеславия и воображения было много общего, например склонность к преувеличению химер, т.е. несбыточных мечтаний. «О, душа моя! Доколе ты будешь созерцать вещи и явления в вогнутом зеркале тщеславия?» — вопрошал Жан де Спонд<sup>21</sup>.

Гуманисты представляли воображение в виде «вогнутого зеркала», искажавшего изображаемое, и это зеркало скорее представляло собой не столько способность субъекта получать и давать какую-то информацию о себе самом, о своей личности, сколько некое внешнее воздействие, некий чужеродный элемент, действующий как фермент и использующий слабость человеческих чувств и хрупкость, т.е. уязвимость разума. Разумеется, воображение-зеркало, по представлениям людей того времени, могло питать предчувствия и созидательное вдохновение поэтов, являя душе «самые лучшие, самые прекрасные, самые привлекательные образы и видимости вещей и явлений», но однако же оно также довольно часто могло создавать и «отталкивающие, отвратительные лики», которые смущают душу и нарушают мерный ход течения жизни, искажая и извращая все вокруг<sup>22</sup>.

Богатое воображение ассоциировалось с «сатурническим характером», т.е. со склонностью к меланхолии, что очень часто было неким знаком, отличавшим человека талантливого, либо гениального; воображение в сочетании с гордыней давало горько-сладкие плоды безумия, когда мысли человека, охваченного меланхолией, сосредоточивались на нем самом. Известно, что для людей эпохи Средневековья отчаяние было делом рук дьявола. В эпоху Возрождения мышление, склонное к меланхолии, иногда находило олицетворение в образе женщины, держащей в руке зеркало. На одном из гобеленов Хэмптон-Корта (Гемптон-Корта) (1500) среди прочих изображе-

ний семи смертных грехов отчаяние восседает на свинье, символизирующей обжорство, и смотрится в зеркало<sup>23</sup>. Меланхолический взгляд отличается ясностью, но он испорчен (словно источен червем) сомнением или дьявольской иронией отрицания перед лицом знания, ускользающего от него. Обращая свой взор на себя, меланхолик находит именно то, что его взор должен был бы заклясть, дабы оно не проявилось бы и не угрожало бы ему, а именно оборотную сторону его осторожности, т.е. страх перед тем, что находится впереди или что будет; он обнаруживает свою нетвердую веру, т.е. неуверенность, в том числе и в себе самом. Ученый медик дю Лоран (Дюлоран) описывает меланхолика как человека «опасающегося всего и вся, пугающего своим видом самого себя, подобно тому, как пугается своего отражения дикий зверь»; далее автор делает намек на мифического единорога, обращавшего свое оружие, т.е. рог, против самого себя: «Я прихожу в ужас от себя»<sup>24</sup>. Надо заметить, что подобный настроженный, недоверчивый взгляд, обращенный как бы назад и внутрь, часто ассоциировался с темой гордыни.

У магии, изображения и воображения есть много общего. Одним из текстов, в коих проповедники видели для себя образец, является трактат М. Псела «De operatione daemonogum» («О действиях нечистой силы»), который Марсилио Фичино перевел в 1497 г.; по описаниям автора сего трактата, черти могут принимать самые разнообразные формы, а «духи воздуха» могут притворяться и изображать «любые фигуры, цвета и любое сходство, что может понравиться нашему склонному к фантазиям разуму»; подобно облакам, приобретающим форму в лучах солнца, они приобретают форму и проявляются под нашими взорами, «и мы можем видеть их в зеркалах или производить опыты, пытаясь их увидеть»<sup>25</sup>. Итак,

дьявол, чтобы творить свои черные дела, использует человеческое воображение и манипулирует своими жертвами, представляя их взорам фантомы и образы, или устрашая их сновидениями и галлюцинациями. Сновидение и зеркало, уже в умах древних ассоциировавшееся друг с другом, потому, что им приписывали наличие некой силы, способной даровать предвидение, так вот, сновидение и зеркало имеют нечто общее, а именно то, что они «вызывают видения».

Поэт Жан Молине превращает средневековую тему «зеркала и морали» в центральную тему настоящей драмы, разыгрывающейся в сердце человека, чей растревоженный разум, мучимый тревожной бессонницей, наконец засыпает и оказывается во власти кошмарного сна: он стоит перед зеркалом смерти, трепеща от боли и страха. «О, наводящее ужас зеркало, заманивающее нас в ловушку гордыни! О, что за жуткое зрелище! Сколь ты опасно! Сколь грозные и мерзкие видения ты создаешь! Ты — чудовище невозможное и крайне противоречивое!»<sup>26</sup> Далее поэт повествует о том, что в сновидении перед ним проходят картины всех злоключений человека с момента его создания Господом, с тех счастливых дней, когда в раю Адам и Ева были обладателями блистательного, дарующего блаженство зеркала, в котором отражался лик Господа, а затем, в тот день, когда они отведали запретного плода, зеркало, в которое они посмотрелись, вдруг потускнело и треснуло; с тех пор, запятнанное грехами рода человеческого, это зеркало отражало лишь печали и страхи, зависть и ревность, вождление и горечь, распутство и любопытство, мерзость и подлость, дурные желания и наклонности. Но однако же Господь не оставил своими заботами тех, кто хранит ему верность, и им их ангелы-хранители протягивают зеркала святых.

## КОРАБЛЬ ДУРАКОВ

Фантазия, т.е. неуравновешенное, «беспорядочное» воображение, представляет собой, по мнению ученых мужей Средневековья и Возрождения, некую разновидность безумия. Зеркало и безумие дают искаженную картину, т.е. перевернутую картину мира, находящегося во власти чего-то иррационального, недоступного разуму, мира, терзаемого и раздираемого смутой и охваченного смятением; такие явления, как фантомы, призраки, привидения могут найти объяснение своего «существования» в обманчивых оптических эффектах или в «тайниках» и на задворках природы»<sup>27</sup>, но даже при том, что найти подобные объяснения вполне возможно, наличие таких явлений чрезвычайно сильно искажает картину мира, ухудшая ее, к тому же подобные явления доводят до безумия тех, кто «слаб рассудком». Известно, сколь часто в конце Средневековья поэтами и художниками разрабатывалась тема сумасшедшего человека, оказавшегося во власти дьявола, которым дьявол манипулировал и действиями которого управлял; такой безумец воспринимался как символ непрочности мира, ниспровержения и разрушения истины, как символ грехопадения.

В своем «Корабле дураков» Себастьян Брант отдает зеркалу особое место и демонстрирует, что многие из представителей 112 категорий безумцев, скитающихся по свету, каким-то образом связаны с зеркалом. Мы видим безумца с шутовским жезлом, вззирающим на свое отражение, затем встречаем крайне непостоянного юношу, раба новых веяний в моде, переодевающегося перед зеркалом; мы видим старого фата, глядящегося в зеркало и воображающего, что он видит в нем мудреца; некая дама смотрится в зеркало и любит свою красоту, а восседает она на конце бревна, под которым дьявол разводит огонь.

В «Корабле дур» (1498) Жосс (Иосс) Бад, разрабатывая «золотую жилу», открытую Брантом, помещает зеркало на носу судна, возглавляющего флотилию из пяти кораблей, символизирующих пять человеческих чувств; зрение – главное среди чувств, и сумасшедшая, держащая зеркало, приглашает своих спутниц присоединиться к ней. Грехи, «связанные с безумным взглядом», проходят чередой, начиная с библейских времен и вплоть до эпохи величия Римской империи; затем следует длинная тирада по поводу зеркала, представляющая собой настоящую проповедь, разоблачающую его обманчивые свойства, и призыв отказать от него, хотя его чары и очень велики; далее на сцену выступает старость, чей вид весьма неприятен для глаз, и следует утверждение, что она «никогда не бывает довольна сама собой», ибо ее взор видит в зеркале смерть<sup>28</sup>.

Зеркало и безумие обладают примерно равной силой, способствующей мистификации. Подобно зеркалу, безумец не сохраняет в своей памяти то, что он видит, и он не помнит о своем безумии, хотя и говорит о безумии других. Во главе свиты, сопровождающей безумца, шествует некая дама, по имени Филотия, снабжающая его иллюзиями и обманами, принимающая свои и его желания за реальность; и хотя безумец без конца смотрится в зеркало, он не знает своего истинного лица, он не знает, как он выглядит, ибо, если бы безумец видел, что он безумен, то был бы мудрецом. Зеркало безумия есть место сосредоточения совершенных, абсолютных противоречий.

Однако, нарушая границы рассудка, нелепые причуды и сумасбродства безумца выявляют или заставляют проявиться иную рефлексивность: подобно тому, как сила изображения скорее происходит от его отличия от оригинала, чем от их сходства, так и мудрость безумца про-



истекает из того, что он вовсе не стремится к тому, чтобы говорить правду, и не претендует на то, что говорит правду; высказывая свободно свое мнение и пренебрегая при этом общепринятыми нормами, он разоблачает безумие мудрости и провозглашает величие мудрости безумия.

Уленшпигель, шутник и весельчак из произведений немецкой литературы (конец XV в.), пользовался этой двойственностью, играл на ней: держа в одной руке зеркало, а в другой – сову, он ставит себя вне пределов общества, порядка коего он не признает, и выкрикивает в его адрес свои глупые и несправедливые обвинения. В образе этого героя кое-кто хотел бы видеть своеобразный символ обманчивого зеркала иллюзий, в котором люди, желающие увидеть себя во всем блеске и величии, видят всего лишь слепую сову (по версии Фишера, предложенной в конце XVI в.), но для гуманистов, чей разум был наполнен символами, унаследованными от Античности, сова была птицей непростой, ведь она, почти ничего не видя при свете дня, по ночам обретала дар зрения и даже ясновидения, и потому, подобно зеркалу, она превращалась для них в символ положительный<sup>29</sup>, и грех зеркала превращался в зеркало грешника.

## 2. СООБЩНИЦА ДЬЯВОЛА

### ЕВА ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ

В соответствии с христианской точкой зрения единственным чистым и незамутненным зеркалом является божественное зеркало, а соответственно христианская религия без устали напоминает о похотливости человеческого глаза и о запрете на взгляд, обращений на самого себя. Женщина, пробуждающая в человеке плотские

желания, является сообщницей дьявола. Соблазнительница Ева, разумеется, чувственна и развратна, она смотрит в зеркало, чтобы увидеть в нем свою красоту и осуществить свою власть, испытать свою силу; ее любопытство увлекает мужчину ко злу, так что уже в стародавние времена в текстах и в иллюстрациях к ним грех начали изображать под видом женщины<sup>30</sup>. Женщина, более predisposed к иллюзиям и обману, чем мужчина, поддерживает с дьяволом особые отношения, а зеркало, укрепленное на ручке или ножке в виде сирены-обманщицы, представляет не что иное, как место, где они заключают сговор.

Сладострастие тайно связано с тщеславием, и оба качества или явления — порождения Евы. С XIII в. сладострастие предстает в образе молодой женщины, держащей в руке зеркало<sup>31</sup>. Так, на круглом витраже розетки, украшающей портал собора Парижской Богоматери, оно представлено в виде прекрасной куртизанки, держащей в одной руке зеркало, а в другой — скипетр, символы ее соблазна и могущества. В соборах Шартра и Амьена рядом с женщиной можно увидеть юношу, целующего ее. На витражах соборов Осера и Лиона единственным атрибутом является зеркало. Текст «Суммы о короле», трактата о нравственности, созданного около 1280 г. и предназначенного для облегчения процесса воспитания будущего монарха, содержит в качестве иллюстрации небольшую миниатюру, на которой сладострастие представлено в уже известном облике: в виде молодой, красивой женщины; надо заметить, что облик тщеславия, в коем оно предстало в XIII в., был тем более ярок и блистателен, что его озарял свет эпохи расцвета куртуазности, куртуазной литературы и куртуазного искусства. Но следует вспомнить и о том, что на некоторых изображениях тщеславие предстало и в образе женщины, которую сопровождала

ет обезьяна, несущая зеркало, а ведь обезьяна — это воплощение или символ неосознанных животных побуждений, проявлений чувственности, символ подражания и непостоянства.

Среди старинных гобеленов, хранящихся в городе Анжере (или Анже, оба варианта возможны. — *Прим. пер.*), на которых изображены сцены из Апокалипсиса, есть один, на котором изображена Великая блудница, держащая в вытянутой руке зеркало. Тема сладострастия, представленного в образе женщины с зеркалом, получила развитие в иллюстрациях к «Кораблю дураков» Себастьяна Бранта и еще во многих иллюстрациях к произведениям той эпохи, и везде уродливая женщина, «мартышка» смотрелась в зеркало и сама себя соблазняла. На одной немецкой гравюре на дереве изображена женщина, одной рукой ласкающая член мужчины, а другой рукой вытаскивающая у него из кармана деньги, а над головой мужчины обезьяна поднимает зеркало, и эта обезьяна, замороженная видом своего отражения, становится символом человека, превращающегося в раба своей чувственности<sup>32</sup>.

Суетная, тщеславная и сладострастная женщина возглавляет длинную цепочку грехов, она увлекает за собой кокетство, лень, зависть, алчность, ложь, и все они связаны с зеркалом. На картине Пизанелло (Лондон, Британский музей) Тщеславие предстает в виде обнаженной женщины, смотрящейся в зеркало; на ней богатые украшения, и ее окружают демоны; женственность красавицы волнует и соблазняет, и средоточием этой женственности являются длинные, вьющиеся кольцами волосы, рассыпавшиеся по плечам. Тщеславие изображено в облике прекрасных женщин с круглыми выпуклыми зеркалами в руках на картинах Мемлинга (Музей изящных искусств в Страсбурге) и Беллини (Венеция, Галерея Академии), но на полотне Беллини красавица даже не смотрится в зер-

кало, настолько она убеждена в силе своей привлекательности; иногда по поводу этой дамы даже высказывались предположения, что она может символизировать собой осторожность, ибо осторожность умеет отводить свой взор от обманчивого зеркала и скорее смотрит на нечто реальное, чем на что-то воображаемое. Тщеславие же на картине Мемлинга представлено в виде женщины, которую не назовешь красавицей, с чуть коротковатыми ногами, с плоскими ступнями, с обнаженным телом, чьи формы далеки от совершенства, и все равно она пробуждает плотские желания, наводит на смутные мысли об эротике, в особенности по контрасту с окружающими ее невинными цветочками и мирными лугами. Картина Мемлинга представляет собой часть полиптиха из пяти картин, в центре коего находится полотно, на котором изображен Христос во славе, а вокруг располагаются картины, на которых изображены череп, скелет, женщина и ад.

Тщеславная и чувственная, Ева, разумеется, очень кокетлива, она бросает все домашние дела и оставляет на несчастного отца заботы о детях, а также забывает о долге перед Господом, т.е. о часе молитвы. «Дама, которая часто смотрится в зеркало, прядет мало», — гласит старинная пословица. Веретено противопоставляется зеркалу, стыдливость и прилежание в домашних хлопотах — кокетству и женской ленности, безделью, «потому что женские руки, вместо того, чтобы пряхть, умеют лишь расчесывать волосы, наносить румяна и белила и держать зеркало»<sup>33</sup>. Гильом де Лоррис называет такую женщину «дамой-бездельницей» и описывает ее в праздности, когда она прилаживает на голову «головной убор из роз». Она носит белые перчатки, чтобы защитить свои белые ручки, и, конечно же, она не утруждает их работой. Автор пишет, что сия дама считает прожитым день не зря, если она хорошо причесана и если на ней красивые украше-

ния<sup>34</sup>. Она очень красива, и ее роль состоит в том, чтобы ввести влюбленного в нее мужчину в «палисадник сада наслаждений» и приготовить его к созерцанию любви. Ленивая и невнимательная к дому, праздная женщина доводит до разорения своего мужа, от которого она постоянно требует лент, красивых подушек, расчесок и зеркал<sup>35</sup>, возбуждая у него тем самым горечь и озлобление. Она часами может расчесывать свои длинные волосы перед зеркалом (как на картине Биссоло «Тщеславие» в Вене или на гравюре Ж. Пикара в Фонтенбло). Даже идя в церковь, она несет на поясе зеркальце и стреляет по сторонам глазками; эту моду носить на животе на поясе зеркальце сурово осуждает каноник Жан де Кор, разразившийся гневной тирадой по поводу падения нравов в его эпоху: «О, Боже! Увы! Увы! В сколь злосчастное время мы живем, что вынуждены созерцать такую испорченность, такой разврат, что предстают перед нашими взорами, ведь развращенность доходит до того, что некоторые даже в церковь ходят с нечистыми зеркалами, болтающимися на поясе!»<sup>36</sup> И наконец, сладострастие алчно; на одной из гравюр конца XVI в. Ф. Галла («Divitiae»<sup>37</sup>) («Богатство и пышность») изображена алчность в виде женщины, увешанной драгоценностями, к ней приближается юная девушка, протягивающая зеркало; на заднем плане предаются любовным утехам пары, а у алчности, сладострастия и тщеславия — одно лицо.

Ко всем этим человеческим порокам присовокупляются хитрость, непостоянство (ветренность) и зависть, ибо кокетка, любящая принарядиться, вернее — расфуфыриться и накраситься, творит перед зеркалом настоящие чудеса при помощи магии косметики, и все для того, чтобы упрочить свою власть. На многочисленных французских и итальянских гравюрах XVI в. изображены в разных позах женщины, увлеченно занимающиеся своим туале-

том перед зеркалом в окружении флакончиков, баночек и скляночек, а также женщины, находящиеся в модных лавках, этих «преддвериях» или «прихожих» ада; считалось, что косметические средства, эти орудия лукавого врага рода человеческого, лишают душу красоты. Так, например, еще Климент Александрийский писал: «Верхом сумасбродства и нелепости является изобретение зеркал для того, чтобы они могли любоваться той искусственной красотой, что им присуща, ибо, напротив, на подобную лживую красоту следовало бы накинуть покров, дабы ее скрыть»<sup>38</sup>. Тертуллиан тоже высказывает по сему поводу свое возмущение: «Если зеркало имело возможность так лгать и если Ева и вправду это придумала, то это значит, что она по заслугам была изгнана из рая...»<sup>39</sup>

Накрашенная Ева выставляет на всеобщее обозрение не лицо, а маску бесчестности и вероломства. Ибо весь этот «арсенал оболъщения»: все эти корсеты, ожерелья и парики, применяемые для осуществления хитрой стратегии, при помощи коей искажается, извращается творение Божие, — применяется перед зеркалом с единственной целью: поймать человека в ловушку красоты. Вот истинное преступление! Сердце женщины есть не что иное, как сеть, западня, а ее руки — это цепи, которые приуготавливают для Адама вечные муки адского пламени. В сборнике сентенций и пословиц, изданном в 1529 г., моралист-лютеранин Ж. Агрикола развил тему писателя-мстителя, вознамерившегося отомстить женщинам за всех представителей своего пола, и его агрессивность, столь свойственная вообще его эпохе, выдает не только терзающие его страхи, но и остроту и пронизательность его взгляда, устремленного на женщину: «Женщины всегда действуют лишь под руководством зеркала... Для них нет большего удовольствия, чем рядиться в красивые платья и украшать себя. Вот почему у них есть советчик, которого они назы-

вают зеркалом, и этот советчик учит их поправлять их вуали, накладывать на лицо белила, смотреть на себя и прямо, и сбоку, поворачивать голову, смеяться, ходить и стоять неподвижно, причем все делать красиво и изящно»<sup>40</sup>. Женщина, пробуждающая в мужчинах вождление, распяляющая их похоть, взваливает на свои плечи тяжкое бремя всех фантазмов, терзающих деспотичное общество, навлекает на себя гнев. Именно на женщину возлагает общество ответственность за безумие, охватившее мир. С. Брант, доходя в своей ненависти до осуждения даже героинь Библии, украшавших себя ради благих целей, утверждал: «Женщина есть приманка, манок, это зеркало, предназначенное привлечь жаворонков, зеркало, коим похваляется дьявол и которое может увлекать людей, считавших, что они обладают ясным и трезвым рассудком, в пропасть»<sup>41</sup>.

Дитя неудовлетворенной гордыни, зависть тоже представлялась в эпоху Средневековья грехом, тесно связанным со взглядом; обычно изображали зависть в образе старой, очень худой, изможденной женщины, с обвисшей грудью, с всклокоченными волосами. Зависть называли «матерью убийств», «ржавчиной, подтачивающей и разъедающей добродетель», «молью, разъедающей души» или «лишаем, поражающим души». Зависть повсюду следовала за добродетелью и поносила, чернила ее; ее недоброжелательный и нескромный взгляд искажал и портил все, что он видел. Святой Фома Аквинский говорил, что зависть — хуже смерти, она — проклятие на земле.

В знаменитом тексте XIII в., написанном монахом-цистерцианцем Гийомом (Гильомом) Дигюлевильским, под названием «Паломничество души на землю», зависть появляется на пути паломника; худюшая, словно иссохшая, она мечет стрелы или молнии взглядов и ползет,

извиваясь, словно змея; на ее спине сидит женщина в маске, которую зовут «Предательство». Встречаются паломнику на пути и иные грехи: Гордыня, Лесть и т.д. Лесть выступает в качестве лошади, на которой восседает Гордыня, понукающая Лестью при помощи шпор и везущая с собой рог, в который она трубит, возвеличивая себя, и кузнечные мехи, при помощи коих она надувается. Являясь своеобразным двойником Зависти, только с противоположным знаком, Лесть ласкает слух паломника и усыпляет его бдительность. Являясь орудием коварного соблазителя, Лесть постоянно создает у человека иллюзию того, что он пребывает в безопасности, а Лесть в это время подпитывает его тщеславие. На небольшой миниатюре, хранящейся в фондах библиотеки Лиона, зависть изображена в облике старухи с отвратительной гримасой на лице, которая стоит напротив молодой красивой девушки, смотрящейся в зеркало; эта старуха страстно завидует красоте и молодости девушки. По мнению Гильома де Лорриса, зависть – создание подозрительное, косоглазое, она просто не может смотреть другим прямо в лицо. Данте тоже относил зависть к числу ужасных грехов, и у него завистники подвергались страшному наказанию: у них были сшиты веки<sup>42</sup>. На одной из гравюр итальянца Мантеньи зависть изображена с зеркалом в руке.

В XIV в. зависть часто выступала в отталкивающем облике Медузы Горгоны. На величественном полотне Жака де Гейна II она изображена с волосами, извивающимися, словно змеи, на фоне объятых огнем пейзажа, где зелень как символ жизни исчезает среди языков пламени<sup>43</sup>, ведь лживость, лицемерие и зависть влекут за собой лишь разрушение, гибель и хаос. Вероломная предательница Ева, эта змея в женском облике или женщина-змея, заключила договор и вступила в сговор со Змеем-искусителем для того, чтобы подманывать к себе представите-



лей рода человеческого, заманивать их в ловушки; являясь воплощением мошенничества, надувательства, обмана и лжи, она порождает в обществе беспорядок и сеет повсюду смерть.

### Зад дьявола

Итак, женщина олицетворяет душевное расстройство и смятение; смотрясь в зеркало, она всегда играет с дьяволом в предложенную им игру, из которой он всегда выходит победителем, ибо женщина либо поддается соблазну, либо дает демону прибежище в своем сердце. И старуха, занимающаяся понемногу и целительством, и сводничеством, и ремеслом тайной повитухи, т.е. помогающая женщинам избавиться от незаконных детей, и молодая женщина, чья красота представляет собой теньта, расставленные для мужчин, в равной мере находились под подозрением в том, что они являются прислужницами нечистой силы; вот почему человек прозорливый и проницательный иногда задавался в тревоге вопросом: «А не являются ли мистификации, которые время от времени совершаются женщинами, именуемыми роковыми, плодами деятельности нечистой силы?»<sup>44</sup> Своеобразным и «общим местом» так называемых народных картинок в Средние века и в эпоху Возрождения было изображение дьявола, скрывающегося за спиной женщины, смотрящейся в зеркало, и выглядывавшего из-за ее плеча. Как гласила пословица, зеркало — это зад дьявола.

В трактате «О воспитании юных дев», написанном в XIV в. шевалье де Ла Тур-Ландри и получившем широкое распространение впоследствии, рассказывалась история некой дамы, которая четверть дня проводила за туалетом, прихорашиваясь перед зеркалом, а в это время все ее

ждали. И вот однажды, когда дама смотрелась в зеркало, она вдруг увидела в нем врага рода человеческого, который «показывал ей свой столь ужасный, столь отвратительный зад, что сия дама лишилась чувств и потом долго болела»<sup>45</sup>. Перевод данного трактата на немецкий язык был сделан в 1493 г., и вышеупомянутая сцена в данном издании проиллюстрирована гравюрой Риттура фон Турна<sup>46</sup>: мы видим перед зеркалом девушку с расческой в руке, любующуюся своей роскошной шевелюрой, а за ее спиной кривляется дьявол и выставляет напоказ свой зад, так что именно эта часть его тела отражается в зеркале вместо прелестного личика красавицы. Стоящий у ног девушки сундучок, доверху набитый драгоценностями, наводит на мысль о суете сует земной жизни и о том, что материальные блага суть не что иное, как атрибуты тщеславия. Можно смело утверждать, что образ дьявола, выглядывающего из-за плеча женщины, действительно является «общим местом» для агиографии всей Европы; в связи с этим можно вспомнить историю итальянки Вилланы делла Ботти, жившей в XIV в. и проводившей перед зеркалом долгие часы, пока однажды она не увидела в нем вместо отражения своего лица отражение своей души, представшей перед ней в виде уродливого, отвратительного демона; получив свыше сие предупреждение, она отреклась от соблазнов мирской жизни и вступила в ассоциацию мирян при монашеском ордене доминиканцев<sup>47</sup>. В связи с этим можно вспомнить, что в Бретани существует пословица, которая гласит, что девушка, смотрящаяся в зеркало видит в нем волка-оборотня, под личиной коего выступает дьявол.

Представляя на обозрение отражение души, замаранной грехом, зеркало как бы переворачивает в обратную сторону отношения, существующие в паре таких явлений, как реальность и видимость, ибо оно разоблачает истин-

ную сущность человека. Суровое, злое, даже грубое ниспровержение человека, изображенное Риттуром фон Турном, следует назвать выражением психологически точной идеи: зеркало, поменяв местами верх и низ, отражает истинное «лицо» представительницы прекрасного пола, «лицо» необузданного вожделения; красавица, превратившись в животное, видит своего мерзкого двойника, неразлучного спутника, этого всегда наблюдающего за ней свидетеля и насмешника, созданного ее нечистой совестью. Кстати, в своем эссе «Двойник» Отто Ранк пересказал историю, слухи о которой гуляли по Лондону в 1913 г. Итак, рассказывали, что некий юный лорд, обманутый любовницей и обнаруживший факт измены, запер обманщицу на неделю в комнате, где все стены были сплошь увешаны зеркалами, для того, чтобы она постоянно видела свое отражение и каялась в содеянном; молодая женщина не вынесла подобного наказания, она не вынесла столкновения со своим собственным взглядом, преследовавшим ее повсюду, и сошла с ума, так как вожделение превратилось в чувство вины и отвращения <sup>48</sup>.

Изображенная на немецкой гравюре девушка, кажется, несколько не напугана отвратительным видением, представшим перед ней в зеркале, т.е. видением зада дьявола вместо отражения ее лица, а по сути своим вторым обликом; похоже, она с ним уже знакома и свыкла. Она замерла в ожидании, когда возобновится дьявольский шабаш, когда зад дьявола задергается в буйном танце, олицетворяющем собой вечное движение непостоянного, нестабильного мира. Жесты и гримасы дьявола наводят на мысли о смуте и распутстве, царящих в мире, об опасностях, поджидающих человека. Зеркало представляет на обозрение лишь видимость, преходящую и смехотворную в своей ничтожности. Мирская, светская иконография превратила зеркальное отражение в символ шаткости благосостояния, неустойчивости удачи и из-

менчивости судьбы; удача, по мнению многих, есть не что иное, как гладко отполированное зеркало, без единого выступа или углубления, на этой поверхности не за что зацепиться даже мухе, и только безумец может довериться ей и полагаться на нее. Сатане принадлежит мир иллюзий и обмана, где все шатко, все непрочно и непостоянно, тогда как прочность и постоянство являются принадлежностью Вечного Царства Господня.

Женщина с зеркалом изображена и на знаменитом полотне Иеронима Босха «Сад наслаждений» (Мадрид, музей Прадо). Среди высохших, мертвых деревьев, на фоне безжизненного, «стерильного» пейзажа, т.е. на фоне своеобразного «отрицательного двойника» райского сада, сидит на земле женщина и смотрит в зеркало, кое-как установленное на заду одного демона, а в это время другой злой дух хватает сзади саму женщину. Разумеется, сей шедевр живописи разоблачает сладострастие и гордыню, а также указывает на то, что любующаяся собой себялюбивая женщина бесплодна, она отвергает законную и естественную любовь мужчины, который в облике Адама обращает к ней свои взоры с панно, где запечатлен рай. Занятая самолюбованием гордячка не способна дать жизнь; бесплодное, как женщина, зеркало, ничего не создающее, а только повторяющее чужие формы, занимает свое место среди многих изобретений человека, среди коих немало бесполезных и опасных.

### ЗЕРКАЛО И ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ ЖИЗНИ

Позади дьявольского зеркала бродит смерть. Вторжение смерти придает зрелищу любующейся собой красавицы трагическое звучание. Представленная в виде скелета или черепа, смерть в Средние века выступала в качестве

сообщницы, союзницы дьявола, на которого она трудится. Она должна была служить тщеславной женщине напоминанием о том, что ее красота есть всего лишь «мерзость и тлен», «прах» и «обряженный в красивые наряды навоз», «мешок или куча экскрементов», «куча червей», в соответствии с лексиконом, столь дорогим сердцу проповедников; смерть в виде скелета или черепа должна была напоминать горделивой красавице о том, что она будет гореть в аду на вечном огне. Эту тему особенно часто развивали художники Германии и Нидерландов; на этих полотнах можно видеть, как дьявол и смерть в облике скелета пляшут вокруг тщеславия в облике женщины. Скелет, т.е. смерть, служит своеобразным зеркалом, в котором человек видит реальность своей греховности, видит истинное лицо своего греха, и можно утверждать, что этот «мотив» восходит к писаниям ученых монахов и дидактическим трактатам Средневековья. Вместо лица того, кто смотрится в зеркало, появляется либо череп, либо лицо мертвеца. «И видит смерть тот, кто в зеркало смотрит...»<sup>49</sup>

Появляется тема времени, тема песочных часов, отсчитывающих срок пребывания человека на грешной земле. Так, на гравюре на меди Д. Хопфера (1470–1536) взорам предстает уже не очень молодая богатая горожанка, чья расплывшаяся фигура свидетельствует о том, что она неоднократно рожала, она смотрится в зеркало, которое держит перед ней служанка; скелет одной рукой хватается за зад, а второй — поднимает вверх песочные часы в то время, как к ней приближается дьявол<sup>50</sup>. Эта гравюра в каком-то смысле представляет собой венец развития многовековой традиции; урок, который желает преподать автор, таков: женщина, отмеченная печатью возраста, открывает для себя скоротечность жизни и испытывает страх смерти. Зеркало «отсчитывает часы» подобно тому,

как их отсчитывают настоящие песочные часы для того, чтобы человек осознавал, что он смертен. Красота обречена на неизбежное разрушение и гибель, и образ смерти напоминает человеку о том, что жизнь полна печалей: «Ты увидишь в зеркале, как станет увядать твоя красота, как убегает драгоценное время вместе со стремительным бегом стрелки на циферблате, а потом у разверстой мотыльки будут говорить о тебе те, о ком ты думаешь»<sup>51</sup>. Тема тщеславия продолжает звучать в гравюре вместе с морализаторскими нотками, но все же главной темой является «послание» из загробного мира, ибо смерть как бы призывает человека смотреть на нее, свыкнуться с ней и даже «держать ее на почтительном расстоянии» при помощи смеха и иронии, ибо в данном случае рядом со скелетом изображен дьявол, и изображен в весьма гротескном, двусмысленном виде, он совсем не страшен, а скорее смешон.

Наряду с мотивом естественного увядания и старения человека звучит тема смерти, придающая изображениям трагическое звучание. Так, на знаменитой картине Бальдунга Грина, написанной приблизительно в 1510 г., хранящейся в Вене и именуемой в каталогах и книгах по искусствоведению то «Тщеславием», то «Тремя возрастами жизни», «скреплен союз» красоты, зеркала и смерти; мы видим, что перед зеркалом расчесывает свои длинные, ниспадающие на плечи мягкими волнами волосы молодая обнаженная девушка, свежая и прекрасная; тело ее едва прикрыто тонким шарфом, поддерживаемым с одной стороны толстощековыми младенцами, а с другой — скелетом с горящими глазами (или призраком), держащим в другой руке уже наполовину опустевшие песочные часы. Ребенок пытается спрятаться от смерти, с которой его соединяет ткань. Рядом с девушкой, за зеркалом, стоит старуха, показывающая девушке ее двойника; дитя и

старуха видят внезапно появившуюся смерть в облике скелета, а красавица ее не видит и продолжает любоваться собой. Мораль такова: преждевременная смерть может схватить человека и вырвать его из жизни совершенно неожиданно, так что человеку нужно быть готовым к этому в любую минуту. Бальдунг Грин неоднократно возвращался к теме внезапности смерти, у него смерть обнимала девушек за талию, хватала за руку, за волосы и даже целовала свою жертву, а та даже не успевала выпустить из рук зеркало. Художник привнес нечто новое в иконографическую традицию Германии<sup>52</sup>, ведь у него обнаженное, цветущее тело не имело ничего общего с прежней холодной, абстрактной и идеализированной наготой; кроме того, на картинах Грина отсутствовал дьявол, но зато ощущался явный привкус или «аромат» эротизма, который только усиливал впечатление до такой степени, что едва не заглушал тему предостережения, тему близости часа расплаты за грехи. Создается впечатление, что в этих картинах от прежней традиции остается лишь острое ощущение скоротечности времени и реальности телесной красоты. Дьяволу и страху перед загробным миром просто уже «нечего делать» на этих утративших священный смысл, так сказать, десакрализованных полотнах, где любовь и смерть сливаются в объятиях и где человеческий опыт издает преисполненные боли и муки стоны.

### ЖЕНСКАЯ ТАЙНА

По мере развития назидательной морализаторской темы прочной связи, существующей между женщиной, зеркалом и смертью, постепенно утверждает свое право на существование и на самовыражение чувственность.

Известно, что в Средние века нагота считалась постыдной, ибо была своеобразным символом душевной пустоты и телесной немощи, даже полового бессилия. Тело воспринималось как нечто, отмеченное печатью первородного греха, как нечто, что унижало человеческое достоинство и чего следовало стыдиться, ибо оно при грехопадении Евы перестало быть отражением божественного совершенства, вот почему художники старались затушевывать, скрыть признаки пола. Человек должен был жить в своем теле, но тело, как свое, так и чужое, не следовало рассматривать; и в соответствии с этой доктриной лекари почти ничего не знали о физиологии, а вскрытие трупов и их изучение вообще считалось проявлением дьявольского любопытства и святотатством.

Только на заре эпохи Возрождения художники стали проявлять все больший интерес к анатомии, рисуя во все более реалистической манере трупы. Срывание покровов с тайн женственности, окруженных прежде стеной многочисленных запретов, сначала происходило при изображении колдуний или одержимых, в чьи тела вселился дьявол. Известно множество картин, на которых запечатлены сцены купания обнаженных женщин, держащих в руках зеркало. Большая картина ван Эйка, к несчастью утраченная, представляла на суд зрителей сцены колдовства, некоего магического действия, и в самом центре картины зритель видел большое зеркало, в котором отражалась со спины обнаженная купальщица. Этот шедевр, всю утонченность передачи оптических эффектов которого высоко оценивали современники художника, вдохновил многих собратьев ван Эйка на создание подобных картин<sup>53</sup>. Дьявол, угрожающий человеку соблазном, еще порой прячется на гравюрах Бехамы, на которых изображены женщины, занятые туалетом, но здесь у зеркала уже нет иных функций, кроме функции отражения красоты,



представленной в виде аллегорической фигуры тщеславия.

Изображая сцены на мифологические или библейские сюжеты, итальянские художники и мастера так называемой школы Фонтенбло придают особое значение процессу купания женщин. Они рисуют Венеру и Диану, Сусанну и старцев, Вирсавию и т.д., но эти полотна не содержат более никакого скрытого «назидательного послания» или урока, они не имеют ничего общего с темой дьявола и служат лишь своеобразной ареной, на которой художники могут проявлять свою смелость и дерзость, изображая всяческие нововведения, и проявлять свою оригинальность к великой радости ценителей искусства. Тела, на подобных полотнах несколько идеализированные, являются отражением совершеннейшей гармонии; стыд запретного взгляда превращается в радость взгляда нескромного, а чувство вины исчезает под воздействием магии эстетического чувства; отныне зеркало, ассоциирующееся со светом и извечной загадкой женщины и тайной очарования женственности, превращается в不可或缺ейший атрибут красоты, который протягивает Венере Купидон или влюбленный воздыхатель<sup>54</sup>.

Венера рождается в воде, а водная гладь — это ее первое зеркало. Женщина просыпается и начинает по-настоящему жить только тогда, когда она «получает доступ к своему изображению»<sup>55</sup>. Влюбленная в свое отражение женщина обладает особой силой и наделена особой властью, воспетыми поэтами эпохи Возрождения, несмотря на то, что в прославлениях этих кое-где проскальзывали жалобы на слишком уж большую силу и слишком великую власть женщины. «Да будет проклято зеркало, в которое вы смотрите!» — воскликнул однажды в отчаянии Ронсар, вслед за поэтами, подражавшими стилю Петrarки, плетя бесконечное кружево вариаций на тему пре-



Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434



Ян ван Эйк. Чета Арнольфини (Фрагмент)



Энгр. Портрет Луизы д'Оссонвиль. 1845



Тициан. Венера с зеркалом. 1555



Пикассо. Наука и милосердие. 1897



Эккерсберг. Женщина, стоящая перед зеркалом. 1841



Утамаро. Красавица с зеркалом. 1792





Утамаро. Женщина, смотрящаяся в зеркало. 1792

красной дамы, отдающей предпочтение не восторженным взорам влюбленного, а своему зеркалу. Хранительница и носительница красоты, прекрасная дама становится объектом поклонения поэта, своеобразным «этапом» на пути к красоте небесной, она сама превращает себя в свою «конечную цель» и становится скорее богиней, чем женщиной, недостижимым идолом, вознесенным на невероятную высоту<sup>56</sup>. «Пусть одно ваше прекрасное лицо служит вам зеркалом и является нашим раем, ибо оно вбирает в себя и содержит столь яркий свет, что ваше зеркало стало отражаться в нем», — выводит сладкозвучные песнопения Кавалье Марен, автор стихотворных произведений в стиле прециозной литературы<sup>57</sup>.

Именно мужчина «придумал», создал образ «роковой женщины», женщины-колдуньи, женщины-соблазнительницы, ибо идеализация Дамы, невозмутимой и бесстрастной, безучастной к нему и беспрестанно смотрящейся в зеркало, возбуждала в нем желание. Жиль Коррозе находит невыразимое наслаждение в «нарциссическом взгляде» женщины, устремленном на самое себя: «Красавица взирает на себя, любит себя и размышляет над своей сущностью», а Беренгар Турский объединял очарование и обаяние зеркала и женщины, этих двух «объектов», озаряющих друг друга своими лучами, так сказать, «взаимообразно»<sup>58</sup>.

Большой знаток и ценитель женской красоты Аньо-ло Фиренцуола советовал даме сохранять то, что придает ей прелесть, а именно дар «пробуждать в другом желание смотреть на нее и в этом созерцании находить удовольствие»<sup>59</sup>; причем поэт в конце концов восклицает, что дар этот у дамы, к которой он обращается, столь велик, что он даже опасается, как бы ее не постигла ужасная участь несчастного Нарцисса. Можно сказать, что для того времени образ дамы, занимающейся своим туалетом, означал

гораздо большее, чем просто изображение красивой женщины, ибо дама эта была воплощением укрощенной и подчиненной природы, абсолюта красоты, избавленной от труда, воплощением тайны оболыщения.

Между дамой, являющейся объектом поклонения, настоящего культа, и обезумевшим от любви поклонником, влюбленным скорее не в реальную женщину, а в мифический образ, в вымысел, в плод воображения, зеркало создает вроде бы совершенно невозможные взаимные отражения. Тассо придает патетические нотки звучанию того дуэта двух осужденных на блуждание по долине безысходности существ, что предстают перед читателем в знаменитой истории Ринальдо и Армиды («Освобожденный Иерусалим», песнь XVI). Итак, волшебница Армида хочет во что бы то ни стало удержать подле себя своего возлюбленного Ринальдо, и, завладев зеркалом из хрустального стекла, она вкладывает в руки Ринальдо сего «наперсника тайн любви». «Армида делает из этого стекла для себя зеркало, но для Ринальдо не существует иного зеркала, кроме глаз его возлюбленной. Один гордится цепями своего рабства, другая — своей властью. Она видит в себе только себя, а он видит себя только в ней». Ринальдо жертвует своими способностями воина ради плодов своего воображения и доходит до того, что в конце концов видит в отражении, появившемся на блестящей поверхности его щита, свое собственное лицо, искаженное чувством стыда. И возникает вроде бы невозможная симметрия: колдовское зеркало желания превращается в свою прямую противоположность, т.е. в разрушающую иллюзии и приводящее к разочарованию зеркало самонаблюдения и самоанализа.

Женственность — порождение зеркала. Когда она перестает быть тем сладострастным, похотливым чудовищем, что столь яростно поносили церковники и которое

в европейской живописи эпохи Средневековья вплоть до XIX в. изображали в виде старой мегеры, восседающей перед зеркалом и корчащей отвратительные рожи, должествующие изображать кокетливые улыбочки, женщина наконец становится самой собой и сама превращается для себя в «блестящее и гладко отполированное зеркало, которое может потускнеть и стать мутным от малейшего дыхания; надобно обращаться с ней бережно, как обращаются со святыми реликвиями, поклоняясь им, но не касаясь их»<sup>60</sup>.

Представая то в облике богини, то гетеры, женщина соглашается на эту двойную и двойственную роль, когда она приступает к совершению магических обрядов, связанных с культом красоты, ибо она является еще и жрицей великой тайны, превосходящей ее разумение и силы. Сей амбивалентный статус как раз и является статусом зеркала; красота, мудрость и тщеславие тают и образуют единый сплав, из коего рождается единый символ, ибо одно и то же зеркало, которое срывает с красоты покровы и возбуждает желание, также предупреждает о хрупкости и недолговечности красоты, а потому и призывает к осторожности.

## ЗАПРЕТНЫЕ ВЗГЛЯДЫ: ГРЕХИ ВЕКА ЛЮДОВИКА XIV

### ТЩЕСЛАВИЕ, ЛЮБОПЫТСТВО, ВОЖДЕЛЕНИЕ

Хотя в XVII в. зеркало уже было предметом довольно распространенным, так сказать, «предметом ежедневного применения», тем не менее оно продолжало быть объектом проклятий, сыпавшихся в его адрес из уст проповедников, и оно превратилось в символ общества гре-

ховного, основанного на фундаменте из ложных ценностей, где было принято выставлять напоказ богатство и кичиться им. «Те, что посвящают свои заботы суетным стремлениям достижения земной славы и придания своей внешности особой притягательности при помощи зеркала, те возбуждают в душах своих сильнейший зуд желаний»<sup>61</sup>.

Вокруг темы тщеславия и отражения воздвигается «здание» нравственности эпохи классицизма. Мария-Магдалина перед зеркалом, кающаяся грешница, являющаяся одновременно воплощением двух пороков: сладострастия и тщеславия, возникает на полотнах живописцев; рядом с зеркалом обычно стоят свечи, песочные часы, лежит череп, т.е. символы скоротечности времени. Отражение и изображение на полотне, которое вызывает восхищение сходством с предметами и объектами, которые «в оригинале не привлекают внимания и не вызывают восторга», лучше всего символизируют двойственность эпохи, готовой, вроде бы, всегда и во всем разоблачать и осуждать самолюбие, т.е. эгоизм, эпохи, одновременно позволяющей членам общества предаваться неустанному коллективному процессу созерцания самих себя в зеркалах и на портретах, образовывавших бесконечные галереи, процессу, в ходе коего у членов общества возникали галлюцинации, и они видели только самих себя и никого больше.

Себялюбие наследует черты, которые Эразм Роттердамский «зафиксировал» в образе Филотии, очаровательной, оболстнительной, ласковой и льстивой женщины, держащей в руке зеркало, осыпающей насмешками разум и накидывающей на мир покров иллюзий, обволакивающей мир тонкой паутиной лжи. Великие моралисты считали себялюбие настоящей душевной болезнью и изображали его в виде кривого зеркала, искажающего точку и

угол зрения и питающего воображение суетными желаниями. Ораторианец Сено<sup>62</sup> утверждал, что себялюбие есть не что иное, как вожделение, ведь вожделение или похоть, по его мнению, подразделяются на три вида: «любовь к наслаждениям, любовь к почестям и любовь к знанию». Глаза, эти «разверстые врата души и тела», открывают доступ всем соблазнам, этим вора, что проникают в душу и предают ее разграблению. «Человек смотрит, он восхищается, он любит, он привязывается к привлекаемому его взор объекту, он пятнает себя грязью» — такова неразрывная цепь грехов взгляда<sup>63</sup>.

Любопытство, являющееся не чем иным, как вожделением глаз, было пороком, подвергавшимся хуле и осуждению в многочисленных проповедях, ему была посвящена большая глава в труде Венсана Удри «Библиотека проповедников» (1718), послужившая образцом аргументации для той области теологии, что занималась разработкой учения о пасторском служении. Всегда встревоженный, непостоянный, ненасытный, всегда неудовлетворенный, человек любопытный всегда обращает внимание на нечто странное и своеобразное, он привязывается к чему-то редкостному, излишнему и бесполезному, к некоей крайности. Его страсть толкает его к расточительству и беспутству, к невоздержанности и неумеренности; она влечет за собой праздность и ведет к недоверию, а затем и к неверию; рационалист, требующий объяснения причин любых явлений, есть не кто иной, как нечестивец, безбожник, ибо Господь не раскрывает свои тайны. Любопытство, даже подчиненное каким-то правилам, умеренное и вроде бы благоразумное, все же остается пустым проявлением тщеславия, суеты сует, ибо тот, кто обладает некими знаниями, желает известить всех о том, что он ими обладает. Наконец, взгляд, преисполненный любопытства, это всегда взгляд нескромный и очень час-

то даже бесстыдный. Короче говоря, заключает свои рассуждения Удри, человек любопытный сам опустошает себя, ведет себя к гибели подобно «разуму, изливающемуся и уходящему через глаза»<sup>64</sup>.

Взгляд, обращенный на самого себя, на свое тело, считался из всех взглядов самым преступным, ибо он представлялся некой питательной средой для всех видов тщеславия. Мадам Гийон признавалась в том, что она отеклась от румян и белил, что она перестала завивать волосы, но все же иногда продолжала смотреться в зеркало!<sup>65</sup> Педагогическая литература, всегда приоткрывавшая завесу над такими подозрениями и страхами, что были свойственны определенной эпохе, предписывала очень тесные границы дозволенности проявления внимания к самому себе; правила и запреты, разработанные и утвержденные в текстах этой литературы, сопровождали каждый шаг маленького ученика и определяли обязанности его учителя. Так, труд отца Тронсона, предназначенный для семинаристов и носивший название «Особые испытания», насчитывал немало страниц, даже глав, посвященных «скромности», столь чистой и невинной, что она страшится всякой обнаженности, скромности, которая «питает к телу столь великое уважение, что опасается любых взглядов на него, в том числе и взглядов того лица, коему принадлежит тело»<sup>66</sup>. Столь же суровые взгляды царили и среди монахинь: зеркала были в монастырях под запретом, и сестры должны были учиться надевать свои монашеские чепцы на ощупь<sup>67</sup>. Человек должен был отказаться от своего изображения и от своего отражения, запретить не только проявление, но и зарождение любых эмоций, которые неизбежно зарождаются при взгляде на самого себя. Монахиня учится ходить с опущенными долу глазами. Если человек закрывает глаза, пишет Боссюз, его

форма ускользает от него, но его существо остается. «Что собой представляет это изображение меня, которое я вижу еще более ясно, и что есть эта еще более живая видимость в проточной воде? Она исчезает, когда вода замутилась. Что я потерял? Ничего» (Рассуждения о тайной жизни в Боге).

Дети и молодые люди должны соблюдать столь же жесткие правила, а следить за соблюдением ими дисциплины обязаны их воспитатели. Одеваясь, девочки должны смотреть вверх, обратив свои взоры к небесам, ибо их одежда напоминает им о стыде первородного греха<sup>68</sup>. Во многих пансионах зеркала были запрещены, и девочки причесывали друг друга «без тщеславия и без любопытства». Вечером, ложась в постель, они должны были в процессе раздевания «блюсти скромность» и следить за тем, чтобы у них всегда была прикрыта грудь. В Сен-Сире, где девушек воспитывали так, чтобы они могли появиться при дворе, применение зеркал было строго регламентировано: в счетах периода царствования Людовика XIV упомянуто лишь одно зеркало, находившееся в кабинете мадам де Ментенон; век спустя в описях упомянуты одно зеркало в так называемом «Красном классе» (10 лет) и в «Зеленом» (11–13 лет), три в «Желтом» (14–16 лет) и пять в «Синем» (17–20 лет)<sup>69</sup>.

Трактаты о правилах приличий, публиковавшиеся в знаменитой серии «Голубой библиотеки», предписывали столь же строгое и скромное поведение. Например, в одном из них можно было прочесть следующее предупреждение, адресованное юным девушкам: «Когда девушки берут и надевают рубашки, они должны все делать так, чтобы никто не видел их нагими... Они не должны смотреть на себя в зеркало для того, чтобы собою любоваться, а должны смотреть лишь по необходимости и не строя гримас»<sup>70</sup>.



Нечто подобное происходило и в протестантских странах, где девушкам советовали, приступая к туалету, читать особую молитву, предназначение коей было напомнить им о том, что каждая отмечена печатью перво-родного греха<sup>71</sup>.

ПРИТВОРСТВО, ХИТРОСТЬ, ИДОЛОПОКЛОНСТВО,  
ОБОЖАНИЕ, ЗАВИСТЬ

В многочисленных многословных проповедях, посвященных моралистами греховному стремлению нравиться и прибегать ради создания видимости ко всяческим «излишествам» туалета, их претензии, совершенно естественно, прежде всего обращены к женщинам. Моралисты высказывают свое неудовольствие по поводу применения косметических средств, но в этом они лишь повторяют очень старые обличительные речи по поводу лживости кокетства, незаконно присваивающего себе цвета добродетели. «Не превращайтесь в служанок вашего лица, иначе от него можно будет ожидать только притворства и обмана», — писал Никола Паскье своим дочерям<sup>72</sup>. Считалось, что зеркало лишает женщин стыдливости. Их красота, объяснял моралист, возбуждает у мужчин «преступные желания» и наводит на «грязные мысли»<sup>73</sup>, вот почему она должна быть, так сказать, умеренной, да к тому же и скрыта покровом скромности. «На суде Всевышнего вас призовут к ответу за вашу красоту! — мечет грома и молнии отец Коссен. — Если вы слишком часто смотрите в ваши зеркала, то вы навлекете на себя гнев Господа и будете наказаны»<sup>74</sup>. Частое обращение к зеркалу разрушает великую благодать скромности, а именно стыдливый румянец, порождаемый волнением, испытываемым под чужими взглядами; оно также придает

женщине дерзость, совершенно ей не подобающую и несовместимую с прелестями представительницы слабого пола.

Короткая комедия, написанная в XVIII в. Антуаном Пти, вращается вокруг следующего аргумента, кажущегося автору и героям неколебимым: единственная женщина, которая будет достойна любви сеньора Альморадина, — это та, чье лицо, когда она посмотрится в зеркало, «покроется пунцовым румянцем, этим тайным гарантом того, что женщина эта наделена чувствительным и нежным сердцем»<sup>75</sup>.

Гордыня подстерегает женщину, приобретшую привычку смотреться в зеркало, и она, по выражению Фенелона, «становится идолопоклонницей себя самой». Красота не только возбуждает желания в других, нет, она еще и вводит в заблуждение ту, что наделена красотой. Между красавицей и женщиной, утратившей красоту, есть всего лишь небольшая разница, и эта разница — несколько лет. «Какое же это горе, когда зеркало, не умеющее лгать, говорит ей о том, что она стареет, блекнет, увядает, что лицо ее покрывается красными прожилками»<sup>76</sup>.

Зеркало для женщины представляет собой то же самое, что представляют собой путешествия, дела и беседы для мужчин, т.е. средство развлечения, которое отвлекает их от мыслей и намерений воистину познать себя и заменяет им все. «Они обучаются искусству находить для себя весьма легким способом приятное общество путем умножения изображения своего лица, а затем ведут со своими личиками нечто вроде беседы, в коей находится место одобрению, любезности, благосклонности, лести, снисходительности и попустительству по отношению к себе. При посредничестве этих зеркал они воздают сами себе почести, они поклоняются своим изображениям, устраивая в их честь нечто вроде небольших богослуже-

ний, что является делом кощунственным. Наконец, они доходят до того, что безбожный, нечестивый культ искаженного изображения их намазанных белилами и румянами лиц заменяет им все важные занятия, и они находят в общении с этими фантомами науку скрывать от самих себя истину и утаивать от своих взглядов, т.е. не видеть кокетство, ложь, леность, беззаботность, гордыню, одним словом всех старых демонов зеркала, явившихся на свидание с ними»<sup>77</sup>.

Если тщеславие при отражении в зеркале дает человеку увидеть своего самодовольного и самодостаточного двойника, то зависть, напротив, есть негативное отражение больного двоедушия; в обществе, основой коего является желание не быть, а казаться, в обществе, основанном на строгих правилах иерархии, зависть вкупе с пороками, составляющими ее свиту, такими, как ревность, лицемерие, злословие, причиняет людям значительный ущерб. Тот, кто смотрит на себя в зеркало, тот сравнивает себя с другими, а тот, кто сравнивает, тот завидует. Проповедники XVII и XVIII вв. помещали зависть на третье место в череде грехов, после сладострастия и алчности<sup>78</sup>, а моралисты при анализе человеческих страстей называли зависть одним из самых порочных, самых извращенных чувств, ибо зависть подтачивает и разрушает человека изнутри и при этом отказывается появиться открыто, отказывается признавать себя виновной. Зависть сравнивали с наполненным желчью желчным пузырем, который тащит на спине горбун. Представляя собой грех взгляда рефлексивного, т.е. обращенного на самонаблюдение и самоанализ, зависть сообщает каждому о его недостатках; завистник, глядя в зеркало другого человека, останавливает свой взгляд на своих неудовлетворенных желаниях, его глаза зарятся на те блага, коими владеет другой — красоту, положение в обществе, богатство, — это зрелище

возбуждает в нем желание завладеть этими благами, а зависть представляет его взору его собственное отражение, уязвленное и словно изъеденное его же бессилием.

Век XVII часто выводил на сцену зависть и ревность, которые выступали в качестве движущей силы запутанных интриг в романах в стиле прециозной литературы. Зеркало, будучи пространством, где совершается сравнение, не оставляет ни минуты покоя для завистливой кокетки, которую оно притягивает к себе как мощный магнит, а затем и подчиняет себе, превращая в покорную рабыню. «Она сто раз вытаскивала свое зеркало из кармана, чтобы сравнить прелести, составляющие очарование ее лица, с прелестями незнакомки, и сто раз от досады закрывала его и совала обратно»<sup>79</sup>. Зеркало — спутник лукавый и насмешливый, оно из друга превращается во врага, растравляющего душевные раны до такой степени, что Ириана, героиня романа «Воскресший возлюбленный», раздосадованная тем, что ей пришлось претерпеть от зеркала столько обид, нарочно уронила его и разбила на мелкие кусочки. Когда же окружающие стали высказывать сожаление по поводу утраты зеркала и предложили собрать осколки, Ириана этому воспротивилась.

Зависть порождает гнев и досаду. Досада, которую Фюретьер определяет как «гнев, вызывающий отвращение, разочарование и горечь», фигурирует во многих романах и комедиях, где оценка положения в обществе и красоты лежит в основе соперничества. В одном из произведений той эпохи отвергнутая возлюбленным героиня по имени Белиза, терзаемая муками любопытства и ревности, не может воспротивиться желанию пойти и посмотреть на счастливую соперницу, занявшую ее место, и оказывается, что соперница эта столь хороша собой, что зрелище ее красоты причиняет Белизе острую боль. «Я нашла нечто столь унижительное и оскорбительное для

меня в сравнении ее внешности с моей, что я около месяца не хотела смотреться в зеркало»<sup>80</sup>. Итак, отвращение, горечь, обида, чувство униженности — все это результаты присутствия зловредного двойника, порожденного завистью, и что самое ужасное, так это то, что зависть может исчезнуть только со смертью того, кто является предметом зависти<sup>81</sup>.

Символическое изображение зависти на протяжении веков претерпевало изменения, вбирая черты самых отвратительных, самых отталкивающих фантазмов подсознания. Если тщеславие способствует тому, что человеческое «Я» надувается как пузырь, ибо тщеславие снимает все преграды для проявлений вождления, то зависть искажает, уродует, извращает желание. Иконографическая традиция обычно изображает зависть в виде старой, бесплодной женщины, печальной, носящей маску, пугающе-отвратительной, сеющей вокруг себя ужас и смерть. У Рубенса и Пуссена зависть обретает ужасающие черты Медузы Горгоны с вытаращенными, вылезающими из орбит глазами, что должно означать, что взгляд завистника ошеломляет и завораживает, так как зависть в процессе созерцания другого человека пробуждает в завистнике очень древние фантазмы и архаичные чувства. В фольклоре зависть обретает черты завистливой мачехи Белоснежки, вопрошающей зеркало: «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду доложи, я ль на свете всех милее, всех румяней и белее?» (А.С. Пушкин, позаимствовавший эту тему из фольклора, вложил эти слова в уста мачехи прекрасной царевны. — *Прим. пер.*). Этот образ, столь четко запечатлевшийся в сознании и просуществовавший в нем на протяжении многих столетий, образ бесплодия и ненависти, есть искаженное изображение человеческого лица.

## ГЛАВА I. ГРИМАСЫ ДЬЯВОЛА

Зеркало — это и есть то самое место, где происходит превращение, где происходит инверсия, т.е. смена направления, именно там становится явной странность чужого, незнакомого лица. Тому, кто смотрит в зеркало, т.е. вперед, игра отражений открывает то, что скрыто позади него, вернее, показывает то, что находится у него на спине, а именно уродливый, постыдный, зловредный горб. Нарцисс со взором, замутненным от заливающего глаза гноя, более не может питать надежду когда-нибудь узреть свое отражение в светлом, ясном, прозрачном зеркале; постоянно ощущая свою вину, будучи раздираемым противоречивыми чувствами, он начинает проецировать на гладкую поверхность изображение дьявола, облекать в конкретную форму архаического двойника запретных желаний, а затем он восстанавливает в реальном мире то, что выглядело и представлялось фантастическим плодом воображения. И тогда зеркало начинает отражать уродливые гримасы повседневной жизни, бушующие в ней страсти и подавляемые скрытые желания.

## Глава II КРИВЫЕ ЗЕРКАЛА И ЗЕРКАЛЬНЫЕ ХИТРОСТИ

Чтобы заставить читателя смеяться над глупостью и невежеством несчастного человека, неспособного отличить свое изображение или отражение от реальности, Э. Табуро в сказке, написанной в конце XVI в., рассказывал историю некоего простака, который поместил в ногах своей постели большое зеркало, чтобы «во сне видеть, благопристойные манеры, хорошую осанку и вообще выглядеть прилично»<sup>1</sup>. У этой забавной истории есть свой глубокий смысл: человек верит в то, что зеркало может как скрывать, так и раскрывать в нем, спящем человеке, нечто очень важное. Человек осознает, что в процессе общения с зеркалом он наткнулся на некий ограничитель, и невозможность увидеть себя при закрытых глазах тревожит его, потому что образуется некое пространство, недоступное его взгляду, и именно туда прокрадывается тайком и там сосредоточивается все то, что ускользает от него и чего ему так не хватает для того, чтобы создать свой целостный образ, именно там находится неведомая для него часть его самого, недостижимая для познания, чье присутствие, однако, каждый ощущает, и невозможность постижения себя во всей целостности порождает у человека некое чувство острой потребности возместить этот «пробел».

Случается и так, что эта недостижимая часть человека оставляет мимолетный след на зеркале. Кто не испы-

тывал иногда изумления, увидев случайно свое отражение в зеркале, в этом «странном и безжалостном зеркале», о котором говорит Пруст, вспоминая свою комнату в Бальбеке, где зеркало как бы «перегораживало» комнату и «подкарауливало» его, выказывая явную враждебность<sup>2</sup>? Испытываемая при этом волнение явно свидетельствует о том, что сия «нежданная встреча» затронула какие-то очень чувствительные струны, потому что на краткий миг человеку явилось нечто невыразимое, недостижимое и непостижимое. Но смущение проходит, изображение вновь обретает обычные, знакомые черты, и тревога рассеивается. Знаменитый отрывок, в котором Фрейд рассказывает о том, как ему показалось, будто в его купе в вагоне поезда вошел незнакомец, когда при первом толчке внезапно открылась дверь туалета, познакомил нас с введенным Фрейдом понятием «тревожной странности». Эта странность, порождающая тревогу, свойственна лицу внезапно возникшего из ниоткуда человека, не какого-то другого человека, а того, что скрывается в тебе самом. «Я поспешил ему навстречу, чтобы объяснить ему, что купе уже занято, но я с изумлением обнаружил, что вторгшийся ко мне незнакомец оказался не чем иным, как моим собственным отражением в зеркале двери, ведущей в туалет. И я припоминаю, что данное «явление» мне меня самого мне очень не понравилось»<sup>3</sup>. Если зеркало Сократа было инструментом «построения» себя, своей личности в процессе непрерывного обучения и познания, то открытые несхожести и инакости происходят в результате мгновенного, словно разряд молнии, появления и неожиданного появления отражения и в результате взгляда, брошенного искоса; именно в шокирующем столкновении, в диссонансе, в несоответствии и в расхождении проявляется и выходит на поверхность незнакомое «Я», и именно при образовавшейся при столкновении впади-



не вырисовывается отталкивающий лик того, что обычно подавляется человеком и загоняется внутрь, лик тайной и тщательно скрываемой сути.

## ЗЕРКАЛО И НЕСХОЖЕСТЬ

### КОСЫЕ ВЗГЛЯДЫ

Для того чтобы зеркало «созналось» в чем-то, оно должно прекратить создавать повторение, копию того, что находится перед ним. Подобно тому, как эхо отсылает обратно несколько искаженный, «обрезанный» или «обрубленный» звук, искажает его первоначальный смысл, отражение предлагает взгляду иную траекторию и иной путь, оно открывает для взгляда невидимые прежде углы, а если оно вроде бы и «гарантирует» симметрию, то симметрия эта такова, что объект и его отражение невозможно «наложить» друг на друга так, чтобы они полностью совпали, ибо в зеркале правая рука становится левой и наоборот. В процессе удвоения между объектом и отражением проскальзывает несхожесть и, быть может, даже некая двойственность, родственная двуличию и обману. Известны строки Альберти, посвященные зеркалу в его «Трактате о живописи»: «Я не знаю, каким образом происходит так, что все нарисованные предметы обладают «благодатью» зеркала; это просто чудо — видеть, как всякий недостаток или дефект превращается в зеркале в настоящее уродство»<sup>4</sup>. Отражение углубляет и увеличивает самое малое расхождение в сходстве, оно добавляет к нему нечто прекрасное, не сводимое и не подчиняющееся одному единственному правилу пропорций или асимметрии, превосходящее уродливое и граничащее с чудовищным. Для того чтобы возникло совпадение или соответ-

ствие, понадобилось бы несколько зеркал, в которых одновременно появились и совпали бы объект и изображение его изображения, но тогда вместе с возникновением западни, созданной оптическим эффектом, исчезла бы связь с реальностью. Изображая, имитируя, «симулируя» сходство, зеркало маскирует и скрывает иную истину, которая не может проявиться иначе, как тайком, украдкой, обманным путем, в различии и в вызывающей подозрения «доходчивости», которая является не чем иным, как свойством, возникающим при расположении зеркал под определенным наклоном или наискось по отношению к смотрящему. «Подозрительное, двусмысленное сходство» или тревожная странность... Зеркало — это зеркало несхожести или инакости.

«Сходность между вещами, с одной стороны, никогда не бывает столь велика, как несходность между ними — с другой», — отмечает Монтень<sup>5</sup>. Пока ученые мужи, приверженцы идей классической психологии, со времени Аристотеля и вплоть до XVII в., предпринимали огромные усилия в поисках сходного изображения индивидуума путем описания и сознания перечня его настроений и путем наблюдения за его лицом, они все же смогли всего лишь выявить самые общие черты человека, рассматривая его как явление абстрактное. Потребовались воображение художника, интуиция некоторых особо проницательных и остроумных людей, а также взгляд, «брошенный искоса» Монтенем для того, чтобы обнаружить скрытый, но все же в конце концов появившийся профиль. Именно при отказе от точного воспроизводства и копирования объекта, именно при отказе от зеркала неподвижного, расположенного в фронтальной плоскости, от зеркала, которое можно назвать контролером тождественности, и проявляет себя, и утверждает своеобразие.

Именно «в большом зеркале мира» подстерегает самого себя Монтень, т.е. он ищет разгадку своей личности не в интроспекции, т.е. не в самонаблюдении и самоанализе, а опосредованно, окольным путем, «косвенно», прибегая к «косым взглядам», в отражении обстоятельств и случайно создавшихся положений, причин и поводов. «Я не нахожу себя там, где ищу, а нахожу себя скорее случайно, чем при пристальном и пристрастном изучении моих суждений»<sup>6</sup>. Автопортрет не пытается ухватить некую внутреннюю суть, некое внутреннее содержание, которое проявилось бы, если бы с человеческого существа были бы совлечены все покровы, но он начинает создаваться при мимолетном и случайном столкновении двух «Я», при случайной «встрече» знакомого лица и незнакомого лика, внезапно возникшего из глубин; подобно тому, как сочетание солнечного света и ветра дает больший эффект из-за преломления лучей, чем спокойно льющийся свет, о чем пишет Монтень<sup>7</sup> («Опыты», кн. III, гл. 5), утверждающий, что подобное сочетание «разит» сильнее, в соответствии с этой теорией уклончивый косой взгляд более опасен, ибо он застигает человека врасплох, как вор, и его действия способствуют разоблачению или выявлению скрытой истины.

Руссо упрекал Монтеня в том, что тот якобы «описал себя» не совсем так, как ему бы хотелось, т.е. создал свой автопортрет, как бы не в анфас, а в профиль. Но взгляд может «схватить», «засечь» и держать несходство, иначе только лишь при последовательном чередовании «боковых» точек и углов зрения, при осторожном и медленном приближении, при этом не оказавшись под губельным воздействием гипнотического очарования взгляда Медузы Горгоны. Картина Джорджоне, утраченная, но описанная Вазари, могла бы быть символом этого «периферического» знания, отрекающегося от фронтальности

и фронтального столкновения; речь идет о картине, на которой был изображен святой Георгий, увиденный как бы со всех сторон, ибо на полотне он был запечатлен со спины, стоящим в воде, так что в ней отражался его торс, левая сторона лица отражалась в профиль, а правая — в зеркале. Художник «вращается» вокруг человеческого тела, чьи контуры ему удастся схватить в их многомерности, с мастерством, достойным художников-кубистов; он проявляет великое усердие, поворачивая человека так, чтобы раскрылись все его грани, все его качества и свойства, придающие его присутствию в мире некое своеобразие.

Зеркальные кабинеты и игры с зеркалами, в коих торжествовало победу чувство счастья, испытываемого от удачных визуальных опытов, столь свойственных XVI и XVII вв., в каком-то смысле выражали надежду, питаемую человеком, на то, что ему удастся «приручить» странность несходства или инакости идеального зрения или взгляда, позволяющего вести скрытое наблюдение. Но они также в каком-то смысле способствовали просвещению, ибо указывали на относительность любой точки угла зрения, т.е. на относительность мнения, а соответственно служили питательной базой для скептицизма. Преумножение взглядов, порой несовместимых друг с другом и противоречащих друг другу, приводит к тому, что изображение распадается на части, дробится, и целостность субъекта приносится в жертву ради создания скопления разрозненных, разнородных образов и изображений<sup>8</sup>.

Человек рассматривает и осознает себя как нечто разделенное на части, раздробленное, он знаком только с какими-то отрывками, фрагментами своего индивидуального опыта, и он, будучи и ощущая себя неким фрагментом или изображением кое-как собранной и склеенной когда-то разбитой мозаики, утрачивает свое

центральное место и свое привилегированное положение.

Тема мутного, тусклого зеркала присутствует в «Опытах» Монтеня и разрабатывается на онтологическом и эпистемологическом уровнях. У других авторов она приобретает спиритуалистический и религиозный характер. Способность зеркала на выполнение роли своеобразного посредника не только подвергается сомнению, но и отвергается, и зеркало прекращает отражать космос и создавать его аналогию, оно перестает быть посредником своеобразным «местом и способом передачи» между небесами и землей, ибо небеса и земля превращаются во взаимоисключающие понятия или объекты. Подобное взаимоисключение стало главной темой поэмы Ж.-Б. Шассине, который описывает в ней человека «обращавшего» свое зеркало то к небесам, то к земле и оказавшегося перед жестокой альтернативой: «Если ты любишь небо, на небе будешь ты, если любишь землю, в земле ты будешь лежать»<sup>9</sup>.

Цепь отражений разорвана, и сей неожиданно возникший разрыв обрывает человека, гибридное чудовище, состоящее из разнородных частей, жить в мире противоречий, в разладе с самим собой. Первородный грех, разрушив первоначальное единство, открыл отверстие, дыру, брешь, через которую внутрь человека могут протекать все несоответствия и расхождения, все диссонансы. В то же самое время, когда в текстах, написанных ради самонаблюдения и самоанализа, а также в автопортретах шел процесс выработки понятия субъекта, т.е. личности, тогда же проявилось и чувство искаженности, изуродованности и извращенности субъекта, его разорванности, раздробленности, его непостоянства и переменчивости. Зеркало отказывается от ясности и прозрачности; став символом хрупкости, лживости и лицемер-

рия<sup>10</sup>, оно утрачивает свою гладкую, блестящую поверхность, на ней появляются трещины, и эта изрезанная трещинами поверхность отбрасывает тень сомнений на сознание и его объединяющую силу.

### ЗЕРКАЛА МАНЬЕРИСТОВ

Примерно в то же самое время, когда Дюрер изобразил себя в образе агонизирующего Христа и искал сущность сходства человека и Бога, итальянец Пармиджанино написал картину под названием «Автопортрет в выпуклом зеркале» (1525) и «сыграл» на эффекте, порожденном деформированным, кривым зеркалом для того, чтобы создать на полотне нечто совершенно неожиданное и поиграть на всяческих аномалиях, на уродстве и безобразии. С одной стороны, рука мастера, чрезвычайно удлиненная благодаря изогнутости поверхности зеркала, рука огромная, как бы независимая от него самого и говорящая о мании величия, терзающей автора, рука, опирающаяся на край картины как аллегорический символ, напоминающий о деянии Господа при создании мира, эта рука свидетельствует о виртуозном мастерстве художника, отстаивающего свое право на свободу; но, с другой стороны, оптический обман представляет собой не что иное, как кислоту, разъедающую все и вся, и самодурство, проявленное в этой игре, приближающейся к безумию. Онтологическое, основополагающее сходство человека, являющегося отражением Бога, с образцом разрушено по прихоти художника, и личность, вместо того чтобы проявиться на поверхности зеркала, наоборот, затуманивается и превращается в изображение, порождающее тревожные вопросы, ибо увеличенная до невероятных размеров рука вводит в этот мир уродство, проти-

воестественность, часть (человеческого тела) претендует на то, чтобы воспринимать себя как целое. Этот автопортрет превращается в некое преисполненное тревоги свидание человека с самим собой наедине, в ходе которого некоторые действия приобретают иной смысл: например, видеть означает предаваться зрительным галлюцинациям, отдавать себя во власть фантазмам; кстати, известно, что Вазари считал, что у Париджанино «дикий и меланхолический рассудок», а также не секрет и то, что перед смертью художник сошел с ума. Различные дефекты, выпуклости, впадины, неровность, отклонение от нормы, асимметричность... Все эти дефекты отражающих поверхностей, снимая покровы, разоблачают то, что психологическая классификация и типология характеров мешает увидеть, а именно несходство и изменчивость, непостоянство, подвижность. Маньерист сомневается в истинности и верности своего взгляда, он прислушивается к своим чувствам и ощущениям и на неопределенное время «откладывает вынесение окончательного приговора», т.е. прекращает высказывать свое мнение и судить о чем либо. И вот тогда вырисовывается (еще очень робко, как набросок) то, что называют «психологией прерывности»<sup>11</sup> или «психологией неупорядоченности», главными характерными чертами коей являются нестабильность, неустойчивость, непостоянство, разделенность, несогласие, психология, которая связана с менее заметными пластами человеческой личности, психология, отдающая предпочтение не общему, а единичному и своеобразному, преходящему и случайному, а не неизменному, беспорядочному, неправильному и асимметричному, а не симметричному, подвижному и изменчивому. Описания характера, описания нравов и настроений недостаточно для того, чтобы очертить хотя бы контуры этого странного

существа, словно сшитого из кусочков, из лоскутков, существа постоянно изменяющегося под воздействием собственного опыта и под влиянием случайных стечений обстоятельств. В это зеркало можно смотреться, ему даже можно доверять, но только надо помнить, что это зеркало довольно мутное и тусклое и что изображение в нем постоянно обретает некую форму, а затем очень быстро изменяется и искажается. Можно смело утверждать, что таков Монтень, описывающий различные «переходные состояния» и так называемые «минутные затмения», т.е. моменты слабости; таков и Табуро, описывающий «пестроту» человеческой личности, и Ларошфуко, «гоняющийся» за разнообразными и «сокровенными мыслями» и высвечивающий «тайники сердца»; таков и Паскаль, пытающийся понять, из чего сделано это «Я», которое находится невесть где, «ни в теле и не в душе»; таков и Николь, пытающийся проникнуть в непроходимые дебри или в глубочайшие пропасти человеческого сердца; таков и Франциск Сальский, исследующий «человеческий лабиринт».

Дрожащие и колеблющиеся отражения зеркал, взбаламученные мутные воды природы, замерзшие и изрезанные трещинами волн, превращаются беспокойной, бурной эпохой, терзаемой кризисами сознания, в некий символ неустойчивости. Зеркала Теофиля де Вио и Сент-Амана, затуманивающие отражения и меняющие местами верх и низ, непостоянное, переменчивое зеркало Серизи, сонет «Зеркало» Этелана, зеркало Серазена наводят на мысли об изменчивой, непостоянной части человека, проявляющей своеобразие и своеобразие, они напоминают об изменчивости его страстей и желаний. Этелан, обращаясь к зеркалу, говорит: «Блестящий художник, владеющий неподражаемым искусством! Ты



безо всяких усилий творишь чудеса, создавая зыбкое, непостоянное творение, но никогда не бывающее полностью сходным»<sup>12</sup>. Современники Этелана полагали, что человеческое существование подвергается испытаниям течением времени и переменчивостью условий окружающего мира. «Вода, совершая свой бег и ускользая вдаль, показывает нам нашу склонную к бегству ускользающую природу»<sup>13</sup>. Субъект смиряется с эфемерностью, с мимолетностью и недолговечностью и безропотностью подчиняется им, он примиряется и с разрозненностью углов и точек зрения, с виртуальностью вещей и явлений, и в конце концов находит удовольствие в любовании миражами, созданными гладкими блестящими поверхностями, отказывающимися «схватить» сущность вещей и явлений и зафиксировать ее.

В этом мире противоречий и оптических иллюзий или изображений, создающих иллюзию реальности, в мире, чья «гармония заключается в дисгармонии», движущие силы и побудительные причины, заставляющие человека предпринимать те или иные действия, сложны, причудливы и недостижимы. Рассудок утрачивает свою силу и власть под воздействием желаний и чувств. Страсть — это всегда воздействие чего-то чужеродного и странного, и одновременно страсть — это кровавое зеркало, обладающее способностью все исказить и совершать всяческие превращения, и это зеркало нарушает правила перспективы, вносит разлад, приводит в беспорядок точки и углы зрения; и субъект уже не знает, ни кто он такой, ни где он находится. История Актеона, столь часто пересказываемая моралистами, повествует и о внезапном искажении черт человеческого лица, отразившегося в «катоптрической призме сильнейшего желания». «Чья-то неведомая рука коснулась его лица и изменила его черты, затмила

его разум и наполнила облаками...»; когда же Актеон увидел свое отражение в реке, он был напуган диким видом... он принял себя за другого и не смог бы верно судить, откуда, из каких краев явилось сие странное, чуждое чудовище»<sup>14</sup>. Проточная вода на краткий миг запечатлевает изумление и ужас, испытываемые Актеоном, но он себя не узнает, ибо разум его дрогнул и померк от ослепительного блеска увиденной мельком странности и чужеродности.

Маньеризм находит огромное удовольствие, даже наслаждение в изображении очков, подзорных труб, телескопов, призм, кривых зеркал, уменьшающих или увеличивающих размеры предметов, а также деформирующих их, короче говоря в изображении всей этой «оптической машинерии»<sup>15</sup>, назначение коей состоит в том, чтобы исказить размеры и расстояния, изменять плоскости, масштабы и планы «машинерии», позволяющей, однако, перемещаться в пространстве, невзирая на странности и противоречия мира. Герой произведения Яна Амоса Коменского носит особые очки для того, чтобы исследовать «лабиринт вселенной» и разгадывать его тайны подобно тому, как примерно такие же очки носит и герой Бальтзара Грасмана для того, чтобы увидеть обратную сторону обманчивой реальности<sup>16</sup>. Стекло, являясь неким фактором, способствующим проявлению всяческих неожиданных явлений, а также будучи своеобразным инструментом двойной игры, т.е. орудием обмана, в каком-то смысле и «дестабилизирует» взгляд, вводя его в заблуждение, но в то же время оно представляет собой тот «защитный экран», тот щит, который хотя и не позволяет человеку достичь объективной истины, все же помогает меланхолически настроенному путнику-паломнику путешествовать в мире видимостей, служа ему проводником.

## 2. ЗЕРКАЛО-ПОСРЕДНИК

### ЗЕРКАЛО — ГЛАЗ, ИЛИ ВОССТАНОВЛЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ

Чтобы восстановить раздробленное изображение «Я», проявляющееся в кривом и жестком зеркале как нечто совершенно иное, необходимо «посредничество» взгляда и желания, которое осуществляется в момент их пересечения в определенной «точке». Дружба и любовь, представляющие собой в каком-то смысле проекцию себя на другого и другого на себя, превращаются в некие боковые зеркала, в которых каждый может мельком увидеть изображение самого себя, причем вполне «терпимого», «сносного», изображение себя вроде бы знакомое, но в то же время и отличное от обычного изображения. Не было бы мудрых сентенций вроде рассуждений Сократа или призывов «познай самого себя» без диалога между философом и красивыми молодыми афинянами, утверждал Ницше. Любовь есть не что иное, как встреча с самим собой путем познания несхожести инакости, она есть результат удачной интеграции, т.е. вхождения друг в друга, встраивания, т.е. слияния различных нарциссических побуждений и неосознанных стремлений.

Во взгляде своего «второго Я», то бишь близкого друга, двойника, влюбленный видит отражение своих взглядов, склонностей, желаний, раздирающих его самого противоречий; он ощущает и воспринимает себя как единого и единственного индивидуума, «отразившегося в зеркале», говорит Платон. «Заметил ли ты, что лицо того, кто смотрит другому в глаза, отражается в них как в зеркале? <...> Итак, когда один глаз смотрит в другой глаз, он в нем узнает себя»<sup>17</sup>. В эпоху Античности глаз как раз и служил для того, чтобы называть любимого человека, и звучало подобное обращение как «око мое», «моя зени-

ца», «мой глазок». Глаз-зеркало... Это явление обладало двойной, т.е. двусторонней взаимной прозрачностью, в нем одновременно происходили процессы слияния и разделения тождественности и различия.

Развивая тему глаза-зеркала, унаследованную от философских рассуждений Платона, любовная поэзия, и в особенности поэзия эпохи Возрождения, перебрала и «просклоняла» на все лады все возможные образы, так или иначе связанные с такими явлениями, как взаимное притяжение и взаимное влияние, обмен взглядами, отображение и отражение одного человека в другом, обаяние и очарование, ослепление и умопомешательство. Именно вглядываясь в глаза Евы и увидев там свое отражение, Адам учился познавать себя; при скрещении их взглядов рождалась рефлексия, т.е. размышления при самонаблюдении и самоанализе, а также сосредоточенность на самом себе, за которым впоследствии последовало созидание самого себя; о таком скрещении взглядов повествует в возвышенном стиле Морис Сев в поэме «Микрокосмос»<sup>18</sup>; говорится там и о том, что подобный обмен взглядами дарует плодородие: «И увидел я себя в двух зрачках, окруженных небесной голубизной, и было это словно предзнаменование того, что вскоре увижу я свое повторение в двух созданиях, рожденных ею».

Все действия, производимые зеркалом, свойственны этому зеркалу любви, о котором говорит Сев.

Встретившись взглядом с Евой и утонув в ее глазах, Адам как бы «утратил себя», забылся, растворился в этом взгляде, затем он увидел, что как бы раздвоился и размножился в своих творениях, т.е. в детях. Примерно такой же образ мы можем обнаружить и в одном из произведений Клода де Теллемона «Долг видеть», чьим девизом были такие слова: «Зрачок твоего глаза очаровывает и притягивает меня до такой степени, что я погрязну в него и

вижу в нем себя как в жизни»<sup>19</sup>. Однако следует заметить, что в данных строчках, пожалуй, главенствует идея колдовских чар, присущих человеческому глазу, потому что влюбленный позволяет увлечь себя, поддается очарованию до такой степени, что погружается в глубины зрачка любимой дамы.

Обоюдность глаза-зеркала достигается редко, а если достигается, то на непродолжительное время, и поэты чаще всего разрабатывали тягостную тему умопомешательства, когда любовь становилась ловушкой, способом увлечения другого хитростью и обманом на свое «нарциссическое поле», способом пленения, что вело к утрате личности и к безумию. Куртуазный поэт XIII в. Бернарт де Вентадорн остановил свой выбор на образе глаза-зеркала, чтобы описать колдовское очарование прекрасной дамы: «О, зеркало прекрасное, в коем отразился я, когда любовался тобой! Тяжкие вздохи убили меня, и я погубил себя как прекрасный Нарцисс»<sup>20</sup>. В стихотворении поэт говорит о том, что он был настолько поражен взглядом возлюбленной, что оцепенел; его взгляд встретился со взглядом дамы, и... он утонул в нем, позволил себя поглотить, потому что не мог освободиться от всевластия желания. Тема влюбленного, лишившегося способности двигаться, окаменевшего из-за того, что он слишком долго смотрел на возлюбленную, «накладывается» на тему Нарцисса, и женщина превращается в ту странную Медузу Горгону (у Ансара), в ту «нежную и жестокую Медузу», чей глаз обладает силой превратить поэта в «холодную каменную статую» или лишить его дара речи и способности писать: «Она превращает меня в камень, в немую статую, стоящую перед ней»<sup>21</sup>.

Сила желания и очарования, коими наделен другой человек, могут «привнести беспорядок» на поле восприятия и лишить субъекта способности быть существом,

наделенным сознанием, осуществляющим процесс само-наблюдения и самоанализа. Для Сева его прекрасная дама – это «смертоносное зеркало моей умирающей жизни»<sup>22</sup>, от которого он не может отвести глаз. Четыреста лет спустя Арагон, обезумевший от любви к Эльзе, при описании испытываемых им мучений тоже прибег к образу зеркала: «Я – тот несчастный, которого можно сравнить с зеркалами, способными отражать, но неспособными видеть...»<sup>23</sup>

Что касается Сева, то он не перестает видеть, ибо если сердце мужчины служит даме зеркалом, то желание представляет собой зеркало сердца. Это желание – зеркало, которое отражает Делию, остается принадлежать поэту, и оно всегда готово снова начать действовать под воздействием памяти или воображения и находить необходимую для питания пищу в письме. По мере того как исчезает воспоминание, недосыгаемая дама становится отображением мыслей поэта, некой его проекцией, фантазмом, несколько поблекшим изображением ее, реальной, изображением чуть обедненным, лишенным ее реальной силы, но одновременно и лишенным ее грубой и опасной несхожести, инакости. Для Сева Делия одновременно и женщина, и поэзия, желание, испытываемое к другому, и желание, испытываемое по отношению к самому себе, и поэзия предлагает свои «зеркальные хитрости»: анаграммы, антонимы, метафоры – при помощи коих поэт может заставить возродиться женщину<sup>24</sup>. Однако трансфер, т.е. переход к поэтическому акту сотворения не удовлетворит в точности или полностью желание, ведь при этом желание как бы отклоняется в сторону, оно есть неперемutable условие существования сна или мечты. Изображение прекрасной дамы приобретает некую форму только тогда, когда влюбленный, ставший жертвой наваждения, жертвой своей одержимости утрачивает

интерес к настоящему, что обычно случается при отсутствии (физическом) любимой; рефлексивное сознание, т.е. сознание, способное к самонаблюдению и самоанализу, не будучи более пленником реальности, становится пленником его мыслей и его желаний, и субъект создает изображение, которое он желает видеть, подобно тому, как зеркало порождает огонь, отражая горячие лучи солнца; и потому зеркало «действенного желания» превращается в волшебное зеркало. Эта тема присутствует и звучит уже в средневековой поэзии, например у Фруассара, который дарит влюбленному особое зеркало, представляющее собой кладезь всех возможных изображений и образов, а затем эта тема получает развитие и проходит красной нитью сквозь века по всей «любовной литературе»<sup>25</sup>.

### ИГРЫ ЗЕРКАЛА И ЛЮБВИ

Зеркало осуществляет свою посредническую функцию между реальностью и мечтой или сном. Оно предоставляет для встречи с другим некое виртуальное пространство, мнимое, вымышленное, на котором разыгрываются действия какого-то воображаемого сценария. Это может быть зеркало человека, робкого или любящего подсматривать, или даже шпиона, короче говоря, одного из тех, кто при помощи зеркала искоса и украдкой высматривает и выведывает какой-то секрет, «для него не предназначенный»; «фронтальная» встреча, т.е. встреча лицом к лицу нежелательна, от нее старательно уклоняются, с ней медлят, ее откладывают, оттягивают, в то время как зеркало освобождает некие возможности интерпретации (пусть и ограниченные определенными пределами) по отношению к истине, которая не может быть высказана прямо, как говорится, в лоб. Это также может быть

вводящее в соблазн, искушающее зеркало катоптрических игр; блестящая, словно источающая свет отражающая поверхность «приручает» то, что можно назвать странным, т.е. смягчает эту странность и преобразует всю сцену, придавая ей особое изящество и особую красоту, которыми не обладает реальность.

Отражение отрывает некое открывающееся взорам зрелище от действительности, придает ему нереальный характер, и уже через него желание позволяет себе «высказаться», т.е. проявиться, потому что оно более не опасается наказания со стороны реальности. Оно заставляет внезапно проявиться истину, освобожденную от груза последствий ее проявления. Ж. Старобинский<sup>26</sup> все сказал о сцене, описанной Жан-Жаком Руссо («Исповедь», кн. 2). Итак, герой увидел госпожу Базиль, свою квартирную хозяйку в тот момент, когда считал, что она его не видит, так как смотрел он не на нее в щель слегка приотворенной двери; и вот, полагая себя в надежном убежище от ее взглядов, он бросился на колени перед входом в ее комнату, «простирая к ней руки с великой страстью, пребывая в твердой уверенности, что она не может меня видеть, но на камине стояло зеркало, которое и выдало меня; она на меня не посмотрела, она ни слова не сказала, но, повернув голову, она слегка поманила меня пальчиком и указала на лежавшую у ее ног циновку». На пути от влюбленного к любимому, к предмету страсти зеркало одновременно служит службу и робости, и эксгибиционистскому желанию выставлять свои чувства напоказ, обнажать их публично. Ощущение счастья, испытываемое от того, что человек видит другого, сам оставаясь невидимым, уступает свое место иному ощущению, а именно ощущению счастья от того, что человека, подглядывавшего за другим, этот другой как раз и увидел за этим занятием. Найдя прибежище на вообразимом поле отражения,



Жан-Жак и госпожа Базиль могли любить друг друга и предаваться своей страсти, не ощущая чувства вины.

Описанию этой небольшой сцены Старобински придает значение архетипа; «Исповедь» представляет собой то косвенное, как бы увиденное взглядом сбоку, т.е. косым взглядом, отражение, на которое Жан-Жак смотрит и при помощи коего он себя разоблачает при полной своей безнаказанности, с поразительным бесстыдством, которое превращает читателя в сообщника автора, подобно тому, как госпожа Базиль согласилась играть роль, предназначенную ей ее партнером, и позволила рассматривать свое отражение в зеркале, отказавшись от карающей власти взгляда Медузы Горгоны, способного превратить нахального соглядатая в камень. «Исповедь» предназначена для того, чтобы либо заклясть злых духов, поселившихся в голове Медузы Горгоны и лишить ее колдовских чар, либо для того, чтобы соблазнить ее саму и очаровать. И вот уже «пошедший окольным путем», прибегнувший к хитрости и лукавству Персей торжествует победу, после чего он помещает свой роковой, несущий гибель трофей на свой щит, что делает его самого неуязвимым, так как сей жуткий трофей отсылает тем, кто хотел бы судить о нем или вынести ему приговор, отражения их собственных побуждений и неосознанных стремлений.

Стендаль, «бывший всегда особенно чувствительным» к восприятию «посреднических способностей» зеркала, рассказывал, что в некоторых городах Пруссии, в домах видных горожан, занимающих в обществе почетные места, имеются некие весьма своеобразные приспособления: рядом с окнами располагаются небольшие зеркала, укрепленные на железных «подставках» и наклоненные внутрь<sup>27</sup>. Благодаря наличию этих зеркал барышни могут наблюдать за претендентами на их руку и сердце, находящимися на улице, а те не могут видеть того, что

происходит в доме или в сердце возлюбленной. Зеркало выступает здесь в качестве орудия, с одной стороны, сокрытия своих мыслей и чувств, а с другой — подглядывания, оно выступает в качестве дополнительной «косвенной» силы, в то время как влюбленный воздыхатель предстает перед взором девушки и соглашается на роль лица подчиненного, сама девушка пользуется единственным правом, предоставляемым ей обществом, а именно наблюдать за предметом своей страсти украдкой, но не опуская глаз долу. Зеркало дарует безнаказанность как той, что смотрит, так и тому, на кого смотрят, но только взаимный обмен взглядами может способствовать «стабилизации» картины.

Именно совершенную взаимность, при которой любовь к себе и любовь к другому сходятся и «перекрещиваются» и сливаются в нечто единое, при которой фантазм сливается с реальностью в осуществлении мечты и желания, именно такую взаимность «вывел на сцену» Гете на нескольких страницах своего романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Известно, что при написании романов авторы часто прибегали к приему «зеркального отражения», предназначенного для того, чтобы наложить на ткань основного повествования некоторое вроде бы второстепенное повествование о героях и событиях, как бы не связанных с основным сюжетом. Но рассказ о вроде бы не основных событиях играет в подобных случаях очень важную роль, ибо он увеличивает, расширяет смысл основного повествования и выявляет его сокровенный смысл.

Зеркало, представляющее собой одновременно и определенный материальный предмет, и бесплотную нематериальную метафору, обрисовывает в пространстве контуры некоего места или центра, где возможны некие события или эффекты; оно также настоятельно требует

некоего смещения, сдвига, расхождения во времени; и оба эти фактора работают совместно как бы между прочим; зеркало как бы апеллирует к воображаемому, и тогда оно играет роль своеобразного проектора, высвечивающего «иную» реальность или истину, которую герои еще не осознали или не могут осознать<sup>28</sup>.

Именно так использует образ зеркала Гете, вставляя небольшую новеллу о зеркале в роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Итак, юноша и девушка, Люцидор и Люцианда (чьи имена представляют собой почти точные «отражения» друг друга), вдруг открывают для себя истину, что они любят друг друга, и, прежде чем предаться любовным (плотским) утехам, Люцидор размыкает обвившие его шею руки девушки и подводит ее к зеркалу. И что же он там видит? И увидел он ее в своих объятиях, и себя – в ее объятиях; он опустил глаза и поднял их вновь<sup>29</sup>; реальность и фантазмы перекрещиваются в зеркале, повторяющем и приумножающем движения, порожденные любовью, и фантазмы накладываются на реальность, а каждый из героев этой сцены находит в зрелище другого источник своего счастья. Но цель писателя состоит еще и в том, чтобы как можно ярче осветить вроде бы банальную, заурядную историю любви благодатным светом отражения. И действительно, все повествование проходит при магическом воздействии огромного зеркала, находящегося при входе в дом, которое дает отражение любовной сцены на фоне прекрасного сельского пейзажа, на фоне поросших лесом долин с далекой линией горизонта, где все подчинено законам перспективы; вид этот столь чудесен, что «ни у кого не возникало чувства пресыщения и скуки, если он переводил свой взор от зеркала к открывающемуся виду природы и обратно». «Телескопическое» зеркало, отражающее озаренные солнцем дали, служит своеобразной метафорой перехода от мира

материального, данного человеку в ощущении к миру поэтическому; оно побуждает влюбленную пару не быть пленниками нарциссической любви и домашнего уюта, и, подобно тому, как некий символ придает какому-либо творению или явлению особый смысл, оно предлагает взорам гигантское, воистину космическое «полотно», на котором заключен союз человека и природы.

### 3. ИГРАТЬ С ЧУДОВИЩАМИ

#### ОЧАРОВАНИЕ АНАМОРФОЗА

Однако, желая «застигнуть врасплох» в косо поставленном или кривом зеркале несходство или инакость желания или любви, человек рискует привести в движение мощные обманчивые силы воображения или заставить появиться в зеркале то, чего там вовсе не ожидали увидеть, а именно изображение своего собственного лица, искаженного чувствами, страстно или подавленными желаниями. Как узнать, не образует ли зеркало какие-то следы испуга? То, что можно назвать «косым», «косвенным», «окольным», «неискренним» или «лживым», — все вводит человека в заблуждение и ввергает в смущение, потому что сбивает с толку, потому что в нем кроется некая хитрость, некая изворотливость, некое отклонение от нормы, искажение и извращение. Вот почему человек, овладевший искусством оптических игр, предпочитает сделать так, чтобы не стать «жертвой» внезапного проявления каких-то неожиданных эффектов, нет, напротив, он сам предпочитает сам «организовать спектакль», т.е. создать некое зрелище, лишив при этом странность ее своеобразия и сделав ее чем-то обычным, «поймать в ловушку» этот страх перед зеркалом, обратив на другого

силу его воздействия, его лукавое коварство и обманчивое очарование.

Алхимик Фиорованти, посвятивший многие страницы своего трактата под названием «Трактат об искусствах, ремеслах и науках» описанию чудодейственных процессов, осуществляемых зеркалами, писал, что итальянские князья, дожи и дворяне украшали дворцы для того, чтобы иметь возможность насладиться смущением, охватывавшим их гостей: «Я припоминаю, как однажды видел в Неаполе некоего господина благородного происхождения, кавалера N, обладавшего зеркалом, сделанным столь искусно, что когда перед ним появлялся человек, желавший полюбоваться своим отражением, то он видел, как из глубины появлялось не одно лицо, а более дюжины ликов и теней, и это зрелище ошеломляло и приводило в ужас того, кто смотрелся в это зеркало»<sup>30</sup>. Игры зеркала со всеми присущими им иллюзиями и обманчивыми отблесками даруют неистощимый кладезь возможностей создания причудливых картин и образов, искаженных изображений, возможностей «приручения чудовищ», и возникает ситуация, при которой мистификаторские способности отражений получают очень высокую оценку, а вследствие этого их тщательно изучают и их обдуманно добиваются, их стремятся достичь, потому что они очень желанны, их используют, пребывая в состоянии некоего добровольного ослепления, родственному тому состоянию, что возникает при гипнозе.

Люди свято верили в то, что изобразить чудовище означало поразить, сразить это чудовище, волшебным образом лишить его сил. Леонардо да Винчи находил огромное удовольствие в создании чудовищных форм, а также в создании особых «оптических кабинетов», в которых хаос изображений и своеобразное расщепление пространства призывали погрузиться не то в мечты, не то

в сон. Подобно художнику, ученому эпохи Возрождения доставляло большое удовольствие проведение бесчисленных опытов с «природной магией», каковой является манипуляция со стеклом, порождающая различные оптические эффекты. Делла Порта посвятил 14 глав своего трактата описанию чудес катоптрики, в которых он очень точно и детально описал разнообразные виды зеркал, благодаря коим можно множить изображение предмета, увеличить или уменьшить, приближать и удалять, дробить на части. Он писал, что при помощи некоторых зеркал можно заставить человека летать по воздуху, можно добиться того, чтобы изображение оказалось перевернутым вверх ногами, чтобы человек предстал в зеркале либо невероятно толстым, либо невероятно худым; можно отделить от тела одну из его частей, скажем, нос; можно приблизить друг к другу различные части тела, в реальной жизни не соприкасающиеся, и «таким образом добиться того, что изображение человека будет представлять ужасное, чудовищное зрелище»<sup>31</sup>. Можно также при помощи чудес катоптрики «видеть тайно, не возбуждая ни в ком подозрений, все, что происходит вдали». Ужас и отвращение, испытываемые при виде чего-то чудовищно-отвратительного, превращается в подобие любования и восторга, правда, не лишенных привкуса ужаса и отвращения, ибо речь идет об удовольствии тайном, а соответственно преступном, об удовольствии от обладания некоей секретной, тщательно скрываемой информацией, причем так, что об этом никто не знает и человек еще и обретает тайную власть, позволяющую ему манипулировать другими людьми.

Анаморфоз (искаженное изображение), в данном случае представляющий собой результат искажения, тщательно рассчитанного, «основан» на разрушении истинного изображения и на «тератологии перспективы (под

тератологией следует понимать образование врожденных уродств); Балтрушайтис определял анаморфоз как нечто «непонятное, чудовищное и в то же время чудесное»<sup>32</sup>. Анаморфоз, присовокупляя к фронтальной точке зрения точку зрения сбоку», подменяя «естественный угол зрения углом зрения отраженным, разрушает когерентность (т.е. связность и целостность пространства), так что увиденный под определенным углом зрения портрет оказывается всего лишь собранием разнородных уродливых осколков, зато при взгляде под другим углом зрения целостность восстанавливается и посвященный в тайны катоптрики зритель признает под оптическими искажениями и извращениями результаты приложения строгих законов очень точной науки, благодаря коим беспорядок исчезает, превращаясь в упорядоченность, а иррациональное получает свое объяснение и превращается в нечто вполне рациональное.

Эти игры, разрушающие искусство, вводят в изображение некое новое содержание, придают ему некий новый смысл. Знаменитое полотно Гольбейна «Два посланника», если на него смотреть в лоб, вроде бы выставляет напоказ властную силу, влияние, богатство, славу, осведомленность его «героев», однако же «боковой взгляд» обнаруживает в лежащем у ног двоих высоких сановников очертания черепа; итак, тому, кто умеет выбирать верную точку зрения, в данном случае точку зрения присущей человеку склонности скрывать истину от самого себя, анаморфоз здесь как бы открывает эту скрытую реальность, т.е. шаткость, неустойчивость мира и бренность жизни, а соответственно и необходимость отречения от суетной земной славы. Таков моральный урок анаморфоза, заставляющий признать, что реальность следует истолковывать неоднозначно, и допускать мысль о том, что то, что на первый взгляд кажется тождеством или след-

ствием, на деле является обманом. Боссюэ «пользовался» анаморфозом как образом, когда он сравнивал некоторые непонятные на первый взгляд картины, или изображения, или образы с «некоторым природным изображением мира, истинность коего мы можем заметить и понять только в том случае, если будем смотреть только с определенной точки зрения, открываемой для нас одной лишь верой» («Великопостная проповедь»).

### Галлюционная техника

В большинстве своем различные оптические манипуляции представляются как галлюционные техники, методы или способы, как своеобразные механизмы, способствующие возникновению бреда, мании, психоза, делирия. Их скрытая рациональность (или разумность)<sup>33</sup> дает толчок защитной реакции и представляет собой в каком-то смысле вызов как скептицизму, так и фантазмам раздробленности. Эта скрытая рациональность означает, что игра и наслаждение возможны там, где находили себе место чудовища и тоска, эта детская игра, в которую играет ребенок, стремящийся напугать сам себя. Подобно Персею, отрубившему голову Медузе Горгоне, человек изобретательный, ловкий, хитроумный избегает губительных чар гипноза, не попадает в ловушку обаяния и ослепления, прибегая к спасительному средству, а именно к косому, боковому взгляду, при использовании коего хаос упорядочивается. Однако эти конструкции, изобилующие сдвигами и перекосами, хотя вроде бы и «узаконенные» законами отражения, тем не менее порождают головокружение и нагоняют тоску, ибо взгляд, оказавшийся под их воздействием, испытывает на себе сильнейшее, завораживающее очарование лишенных связей противо-



речивых форм; привлекательность, вернее, обольстительность, основанная на своеобразии и странности, вводит в заблуждение, смущет и сбивает с толку знание, она содержит в себе некую двусмысленность: блуждая между фантастическим и логическим, зритель испытывает острое чувство удовольствия, происходящее из остаточного чувства сомнения в истинности происходящего и, быть может, из тайного желания, чтобы магия была истинной, в то время как в желание вводить в заблуждение путем осознания иллюзий тайком проникает, просачивается, вторгается прямо противоположное желание, а именно — быть введенным в заблуждение, быть обманутым, стать жертвой иллюзии.

Пространство, раздробленное анаморфозом до исправления всех искажений, представляет собой не что иное, как пространство шизофрении, и угроза там исходит от того, что зритель в любую минуту может качнуться либо в сторону разума, либо в сторону фантазма, либо в сторону науки, занимающейся изучением оптических феноменов, либо в сторону неконтролируемой и неуправляемой иллюзии. Рационалистический проект превосходит поставленную перед ним цель и оборачивается своей полной противоположностью: зритель, попавший в сети искусного манипулятора, оказывается в двойственном положении, ибо его то обманывают, то вводят в заблуждение, то его выводят из заблуждения и призывают не обманываться, а потому он никогда и не чувствует себя в относительной безопасности от обманчивых иллюзий. Ибо если тайна и обман раскрываются и разоблачаются слишком легко, и сводятся всего лишь к фокусу или эстетическим эффектам, направленным на достижение некоторого успеха, то игра «утрачивает свою пружину», т.е. движущую силу, и порождает обман, в свой черед вызывающий фрустрацию, т.е. чувство неудовлетворенности;

с другой стороны, если игра в конце концов приводит к тому, что обнаруживается и показывается ключ к раскрытию ее тайны, то разоблаченной тайне «свойственно» продемонстрировать свою истинную сущность, а именно сообщить нечто иное, чем то, что, как полагали, составляло ее суть и таилось подобно тому, как раскрывает свою «сущность» ящик с двойным дном. Картина Гольбейна в данном случае весьма показательна, ибо она демонстрирует меру смещения, меру отклонения от нормы «после того как факт анаморфорза разоблачен», зритель «отсылается» к смерти (т.е. ему напоминают о смерти), причем не только к смерти, воплощением коей служит традиционное и морализаторское изображение черепа, отражающегося в зеркале, но еще и к идее неуверенности, нестабильности мира, к идее подстерегающих человека повсюду недоразумений, диссонансов, несоответствий и расхождений. Что может быть хуже страха перед смертью и перед думами о предназначении души? Вероятно, хуже этого процесс искажения черт лица, процесс гниения и распада, когда человека терзают головокружение и подозрения, ощущение того, что он находится под властью развращающей иллюзии, создает предчувствие противоречивости и негативности бытия, а также и противоречивости и негативности человеческого существа. Художник может сколь угодно долго «оправдываться», как бы представляя свое моральное алиби, и все же все «оправдания» его ничего не стоят, так как он заставляет зрителя взглянуть на изображение под «безбожным, нечестивым, святотатственным» углом зрения театральной искусственности, и он достигает успеха, так как его собственный взгляд сбоку, взгляд искоса наносит в определенном смысле ущерб прямолинейности, а соответственно вместе с тем и точности изображения; так, Балтрушайтис называет эти игры, порожденные оптиче-

ской «порочностью» или «извращенностью» именно «порочными и «извращенными».

Маньеристская чувствительность, отступая под воздействием побуждений, порожденных отливающим отраженным блеском воображением, и в то же время «играя на искривлении или на наложении форм, превосходно отдает себе отчет в том, что она высвечивает, выявляет помимо всяческих нравоучительных истин, явствующих из уроков на тему тщеславия и разочарования в реальном мире еще и тайный, интимный, отклоняющийся от нормы опыт того, что систематически отдает свой выбор своим пристрастиям, граничащим с самодурством и произволом, кто наслаждается своими способностями что-либо выдумывать, изобретать, наслаждается самозабвенно, упивается до такой степени, что рискует истощить все свои силы, изнурить себя, истратить целиком на всяческие премудрости, на хитроумные изощрения ума, или рискует быть поглощенным своей мечтой, рискует потонуть в ней. Художник, порождающий на свет новые значения путем их деформации, видит мир сквозь призматическое зеркало или сквозь зеркальную призму, где миражи сходства становятся более притягательными, чем реальность. Ученые мужи явно испытывали чувство ликования и высказывали его от того, что смогли поднять и поставить себе на службу законы отражения и создавать искусственные картины и образы, и это чувство было сродни тому чувству, что испытывал художник, боровшийся при помощи метафоры или анаморфоза с истощенностью и очерствелостью чувств. Д. Барбаро разработал и создал в 1559 г. камеру-обскуру, а делла Порта уже представил в своем воображении некое устройство, которое позволило бы проецировать изображение пейзажей и животных, нарисованное на тонкой пластинке стекла. Эти исследования в области оптических эффектов приво-

дят в конце концов к настоящему взрыву в науке, произошедшему в XVII в. Знаменитые трактаты по катоптрике, как трактат Саломона де Ко «Перспектива с учетом причин игры теней и зеркал» (1614) или как трактат Нисерона «Занятная перспектива», свидетельствовали о том, что их авторы пребывали в восторге от того, что могли «представить столь чудесные инструменты или, скорее, столь чудесные эффекты, производимые этими инструментами»; авторы утверждали, что эффекты их изобретений столь велики и чудесны, что они могут соперничать с магией, что при преумножении изображений, производимого множеством зеркал, можно сделать так, что на месте, где будет находиться всего лишь один человек, появится целая армия, а на месте, где будет всего одна колонна, можно будет создать впечатление, что там высится длинная колоннада»<sup>34</sup>.

Атанас Киршер в труде «Физиология» (1669) описывает механизм функционирования «волшебного фонаря» и своего изобретения «механизма производства метаморфоз», в котором человек смотрится в зеркало, видит вместо изображения своего лица движущиеся изображения морд животных: быка, оленя или осла, а весь секрет сего изобретения кроется в том, что слегка наклоненное зеркало расположено на оси, где сходятся изображение человеческого лица и отражения изображений животных, нарисованных на восьмиугольном вращающемся колесе; изобретатель сей машины, творящей грезы или бредовые видения, дает следующий комментарий: «Из ничего рождается законченный совершенный образ»<sup>35</sup>. Из того же потока, только перенесенного в сферу литературы, черпал вдохновение неизвестный автор, возведший и описавший (в 1667 г.) некий «храм праздности», похожий на «грот, украшенный великолепными огромными зеркалами, в коих отражаются фантастические картины, укреп-

ленные на стенах; отражаясь в этих зеркалах со множеством граней, а вернее в зеркальных призмах, картины, распадающиеся на отдельные фрагменты, образуют некую бессвязную смесь таким образом, что одновременно в одном зеркале можно видеть кусочек пейзажа, кусочек замка, часть лица красавицы, крылья амура или развалины старого дворца»<sup>36</sup>. Человек добровольно отрекается от рационального, чтобы видеть «сладость смешения грез и снов».

Итак, подобная техника употребляется для того, чтобы служить магии, и постепенно от научного восприятия катоптрики как области познания, совершается переход к ее практическому применению в качестве световой забавы. Мистификаторские свойства зеркал внимательно исследуются, ибо они столь желанны для того, чтобы стимулировать работу просвещенного воображения; благодаря снижению цен зеркал, выпускаемых в мастерских Сен-Гобена, получают широкое распространение и занимают места на галереях родовых замков, в альковах и будуарах, на потолках и на дверях, напротив окон, «открывая таинственные перспективы и скрывая проходы»; мадемуазель де Скюдери называет их «мастерами сладкого обмана» и пишет, что они оживляют стены и «сладко» развлекают воображение». Теперь головокружение и ощущение пустоты, порождаемые зеркалами и их скоплением, не только не вызывают чувства тревоги, но, напротив, от них только того и ждут, чтобы они создали в своих лабиринтах некое новое измерение, где происходят чудеса.

Придворное общество в некотором смысле похоже на Психею, перенесенную в стеклянный дворец: чтобы полностью наслаждаться своим счастьем, оно должно позволить себя увлечь в мир волшебства, в мир метаморфоз и в то же время не должно пытаться проникнуть в

тайны этого мира, из-за чего оно и найдет одни лишь иллюзии, один лишь обман. Как утверждал Старобински, «имелась определенная соотнесенность, определенная связь между состоянием, в коем пребывало в этот момент общество, и эстетической атмосферой»<sup>37</sup>; если XVII в. стал столь высоко ценить зеркальные кабинеты, то произошло это потому, что зеркала, удваивая роскошь и пышность убранства внутренних покоев, служили блестящим символом могущества двора и усиливали наслаждение от коллективного нарциссизма», от коллективного самолюбования, но, как утверждает Башляр, симметрия – довольно посредственный источник грез; искусство в стиле рококо (или в стиле рокайль, как его еще называют), с его гирляндами раковин, замысловатыми завитками, излишней декоративностью, избытком всяческих украшений и зеркал, скорее имело целью не служить своеобразным символом авторитета власти, а подчеркивать реальность роскоши, служить наслаждением или образом наслаждения, возбуждать чувства. Аристократия, лишившаяся своих политических функций и погрузившаяся в вихрь «галантных празднеств», с таким блеском изображенных кистью Ватто, – эта аристократия наслаждалась видом бесконечных амфилад, видом, создаваемым отображениями зеркал, она пребывала в мире иллюзий, которые скрывали от нас за избытком пестрых картин потерю власти, зияющую пустоту и близкую гибель<sup>38</sup>.

### ЗЕРКАЛО ВОЛЬНОДУМНОЕ, РАЗВРАТНОЕ И БЕЗБОЖНОЕ

Общеизвестно, как высоко ценило общество «эпохи либертинажа», т.е. общество XVIII в., где процветали вольнодумство, неверие и распутство, хороший вкус и приятные ощущения, ведь оно было столь жадно до удо-

вольствий; кстати, следует помнить о том, что чувство наслаждения постоянно нуждается в обновлении и в возбуждении какими-либо новыми впечатлениями; вот почему зеркала, «под воздействиями коих рождаются всяческие удивительные чудеса и соблазны», становятся в XVIII в. необходимыми элементами «обстановки», в которой происходят любовные игры. Для архитектора Ле-Камю де Мегзьера храмом удовольствия был будуар, именуемый еще «жилищем неги и сладострастия», и он посвятил более двадцати страниц своего труда «Гений архитектуры» (1780) описанию наилучшего расположения зеркал в этом «храме»<sup>39</sup>. По мнению архитектора, будуар должен был представлять собой либо восьмиугольное, либо круглое помещение, ибо фактор разнообразия форм и мягкости линий играет большую роль; зеркала там должны были чередоваться со стенными проемами, чтобы взгляд мог иногда останавливаться и отдыхать, наслаждаясь умиротворяющими видами перспектив. За подробнейшим и тщательнейшим описанием идеального дома угадывается стремление автора постичь искусство жить благополучно и счастливо, в доме, в котором бы сочетались такие вроде бы противоречивые явления, как спокойствие и сладострастие. Применение зеркал, по его мнению, усиливало и то и другое, ибо в гедонистическом самосознании «и душа наслаждается сама собой». Вот почему всего того, что противоречит этим намерениям, следует тщательнейшим образом избегать, а если избежать не удалось, то следует все это удалять; к явлениям такого ряда относятся скука, однообразие, тревога, страх, усталость, — они всегда подстерегают человека, чтобы лишить его удовольствия. Архитектор не без основания полагал что зеркала излишне многочисленные и плохо расположенные делают жилище печальным и навевают меланхолию»; в связи с этим он напоминал о том, что Нарцисс изнемог, так как слишком долго предавался со-

зерцанию своего отражения на поверхности хрустального зеркала вод.

Будуар, соединяющий в себе интимность, уют, задушевность, с одной стороны, и некоторую новизну и необычность — с другой, соединяющий в себе желание наслаждения и наслаждение желанием, будуар, украшенный зеркалами, занимал центральное место в своде эротических правил поведения, в соответствии с коими предписывалось сначала осуществить акт «визуального обладания», а затем уже переходить к реальным объятиям. «Внешний вид и зрение, — писал Ламетри как искуснейший знаток в своем труде «Искусство наслаждения», — лежат в основе привлекательности и возбуждают чувства». «Пастушке тоже очень любопытно посмотреться на себя в зеркало в первый раз; она уже и прежде видела свое хорошенькое личико в прозрачных водах ручья; зеркало ей сослужит службу для того, чтобы показать ей ее тайные чары, о которых она ведать не ведала. И вот тогда она обнаруживает, какая разница существует между ней и ее дружкой-пастушкой... и она выказывает свое удивление»<sup>40</sup>. Желание, питающееся различиями, нуждается в некоторой отсрочке удовлетворения для того, чтобы продолжать существовать и ощущаться; так вот, зеркало показывает желаемое глазам, ничего не давая и предлагая «сыграть отложенную партию», в которой фантазм отделяется от реальности; там «спектаклем», «зрелищем» управляют дистанция и косые взгляды; зеркало дает отражение сцены, которую желает увидеть аутоэротическое воображение, в которой другой персонаж гораздо менее значит как исполнитель некой роли, которую он согласился исполнять. Подобное использование эффектов оптики, несколько искаженное, при котором каждый использует взгляд другого, низведенного до уровня простого инструмента, при котором наслаждение интеллекта и воображения переполняет тело и, превысив его возможности, выходит



за его пределы, подобное использование немного сходно с извращением и порочной катоптрикой анаморфоза, с тем воображаемым захватом и пленением взглядом, что приносит такое наслаждение от замешательства зрителя, испытываемого от вида того, что сначала от него было скрыто, а затем показано.

Для так называемого либертинца, т.е. для вольнодумца, безбожника и распутника, любовь, разумеется, не представляет собой ни божественный дар, ни полное самозабвение и самопожертвование, нет, любовь для него — любовь для него написанный по строгим правилам сценарий, некая постановка, обладающая таким качеством, как сценичность и требующая раздвоения автора-зрителя, контроля над собой, двойственности, обмана; на смену самопроизвольности, стихийности, непосредственности, прямоте, инстинктивных чувств, на смену порывам страсти приходит отрететированное повторение желания, или подражание повторения желания, или подражание изображения желания, для чего зеркало и предлагает свои обширнейшие, воистину безграничные возможности. Виван Денон с большим изяществом описывает «просторную зеркальную клетку», разукрашенную птицами и цветами, в которой любовники встречаются и видят, как до бесконечности повторяются их движения. «Я видел сей остров, населенный счастливыми влюбленными...»<sup>41</sup> — пишет автор и делает тонкое замечание о том, что «желания воспроизводятся их изображениями и отражениями». Казанова, увлекающий свою новую «завоеванную» девицу в восьмиугольную комнату, где все стены увешаны зеркалами, словно коврами, и пол и потолок тоже украшены зеркалами; объясняет гораздо более прямолинейно, без изощренной точности Денона, что игра зеркальных отражений постоянно возобновляет и обновляет зрелище и что льстит нарциссическому самолюбованию женщины, оущающей, что на нее направлены

взгляды как бы десятков глаз, «и сие новое зрелище заставляло ее влюбляться в самое себя»<sup>42</sup>.

Изобилующий зеркалами будуар служит превосходной театральной сценой, на подмостках которой пребывающие в состоянии «нарциссизма на двоих» любовники (причем каждый из них) являются одновременно и соглядатаями, и эксгибиционистами, т.е. людьми, обнажающими свои чувства и выставляющими их напоказ; каждый из этой пары пытается привлечь к себе взгляд другого, так, словно этот взгляд может восстановить тождественность и личность, приведенную в замешательство, либо неуверенностью, либо крайней слабостью чувств, и так, словно целью фантазма другого лица было не что иное, как возродить и оживить его собственное желание<sup>43</sup>. Пресыщенное воображение «либертинца», т.е. вольнодумца, постоянно находится под воздействием перемен в разворачивающемся перед его взором зрелищем, эти перемены возбуждают его, а их быстротечность обеспечивает постоянство ощущающегося напряжения и яркость изображения, к тому же на воображение «либертинца» оказывает воздействие и некое анаморфическое действие, т.е. искаженное разложение желания, в то время как разрушение структуры пространства сулит ему такие ощущения, как головокружение и смущение и чувство потерянности в непривычной обстановке.

Страх, даже ужас, испытываемый при «столкновении лицом к лицу» со странными, волнующими, вызывающими чувство тревоги побуждениями и неосознанными стремлениями, претерпевает изменения и превращается в гедонистическое созерцание, которое ищет нечто неожиданное, что способно изумлять, пусть это даже будет и лукавая хитрость, пусть это даже будет обман; это гедонистическое созерцание в конце концов, как и при всяком анаморфозе дает человеку логические и рационалистические объяснения испытываемому им чувству удовольствия.

### Часть третья. Тревожная странность

Не существует зеркала объективного. Субъект находится во власти угнездившегося в нем желания, которое проявляет себя в тот момент, когда субъект этого не ожидает, таким образом, что зрелище его отражения, при «восстановлении» скрытых картин и образов, показывает ему его несхожесть с самим собой, его «другое лицо», его инакость; странную, а иногда и тревожную. Тень или признак греха, чего-то иррационального, недоступного разуму, тень темных побуждений угрожает личности и сходству, а столкновение «лицом к лицу» с запретным желанием влечет за собой безумие или смерть.

Однако только при помощи хитрой уловки, прибегнув к искусной обманчивости, Персею удалось «нейтрализовать» смертоносный взгляд Медузы Горгоны. Только косой взгляд может уловить мгновенное сверкание странности и чужеродности, одновременно избегнув при этом ослепляющего гипнотического воздействия ее очарования. Благодаря всяческим «зеркальным хитростям», вводящим пространство игры и истолкования, интерпретации этой игры, субъект более не смешивается со своим отражением, и отражение вновь обретает всю структурирующую, организующую функцию. Параллельная вселенная зеркала предлагает человеку свое посредничество, благодаря которому желание может изменяться и превращаться в нечто, наделенное прекрасной формой, по-прежнему странное, но лишенное прежней неистовой силы и необузданной горячности. Любовник, смотрящий на свое отражение в глазах другого, художник, отражающийся в словах или красках, обнаруживают измененное изображение своего лица, отличное от того, что они видели ранее, и их «Я» испытывает удовольствие от того, что знает, что оно другое.

### Глава III ОСКОЛКИ ЗЕРКАЛА

Ретиф де ла Бретонн рассказывал, что, когда ему было года два, с ним произошел один забавный случай. Итак, однажды нянька замешкалась и не успела его одеть, и он очень расстроился из-за того, что его оставили совершенно голым, и принялся громко выражать свое неудовольствие; сестра принесла ему зеркало, чтобы он увидел, какие рожи он корчит; он схватил зеркало и в приступе злобной ярости хотел его разбить: «...зеркало треснуло, и от этих трещин лицо мое стало еще более уродливым, но когда я увидел, как осколки преумножают предметы, я подумал, что открыл для себя целый мир, скрывающийся за зеркалом. Сей феномен осушил мне слезы, и я впервые испытал чувство изумления, чувство восхищения, я впервые увидел свое отражение в зеркале и впервые предался размышлениям, самонаблюдениям и самоанализу»<sup>1</sup>. Вероятно, этот эпизод мог бы занять соответствующее место в некоем плане, составленном Лаканом, или в некоем сценарии, им же написанном: процесс развития осознания зеркального отражения или изображения в зеркале вписывается в процесс достижения успехов на пути символической активности (деятельности); ребенку, предчувствующему свое единство, свою целостность и осознающему эту целостность «при посредничестве зеркала», переливающиеся как в калейдоскопе осколки разбитого зеркала открывают ранее скрытое от него

его же собственное «Я», всегда переменчивое, наделенное способностью принимать бесчисленное количество вариантов форм. Необычный мир, находящийся позади зеркала, т.е. мир зазеркалья, превращается в призму воображения и мечты или сна.

Однако получается и так, что динамичная символика отражения испытывает противодействие. Изображение приводит в действие слишком многие аффекты, и зеркало вместо того, чтобы предвосхищать возникновение чувства единства, чувства целостности и означать эту целостность, напротив, разлетается на части. Будучи мощным вектором воображения, зеркало является также и фактором диссоциации, разлада, разложения, движущей силой иллюзии и обмана, угрожающей целостности «Я». Если сублимация влюбленности и прекрасно освоенные игры анаморфоза без помех дают увидеть (пусть даже мельком) несхожесть и инакость, то столкновение со своим двойником может также увлечь субъекта, этого зрителя, созерцающего самого себя и настроенного по отношению к себе либо нарциссически, либо садистски, на крутой склон безумия.

Зеркало не является свидетелем нейтральным, пассивным, беспристрастным. Оно само идет в наступление, наносит ущерб и предает, когда его не протягивает субъекту любовь; психоаналитик формулирует это так: если первое зеркало, т.е. взгляд матери, не ответило, то тогда зеркало становится предметом опасным, угрожающим, предметом, на который не осмеливаются смотреть, подобно «ребенку, напуганному видом лица его матери, заставляющем забыть обо всех его потребностях и желаниях»<sup>2</sup>.

Сей недостаток, этот первоначальный, исконный обман, воспринимаемый как некое незаконное лишение права на что-то, бросает тень на все зеркала и извращает,

искажает то изображение, что появляется при встрече «лицом к лицу» с самим собой. Изображение, появляющееся в зеркале, превращается в источник страхов, тоски и тревоги<sup>3</sup>. Иногда в результате защитной реакции зеркальное изображение подвергается переоценке и начинает питать некий нарциссический порыв, который плодит и в свой черед питает величественные мечты, но который опасается пристального взгляда другого человека. Иногда оно превращается в устрашающее и агрессивное изображение и утрачивает свой символический статус, утрачивает до такой степени, что оно совершенно освобождается от зависимости от субъекта и обретает признаки и свойства реальности, чтобы преследовать и мучить субъекта. А иногда, ускользая от всяческого фантазматического проецирования, оно либо рассыпается в пыль, либо вообще исчезает. Зеркало грез, зеркало сновидений, зеркало сомнений и зеркало безумия, пустое зеркало ничтожности и незначительности — все они открывают врата чудовищам, и тогда рухнет хрупкий, ненадежный мостик, соединяющий мир внешний с миром внутренним.

## 1. ОТРАЖЕНИЕ И ЛИЧНОСТЬ

### ХРУПКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Человек поддерживает со своим изображением определенные «отношения», но отношения эти конфликтны, если не назвать их антагонистическими. Человек принужден «позволить своему изображению войти» в зеркало, и он обнаруживает, что стал видим для всех, отчего он ощущает себя как бы голым, уязвимым, подчиненным взгляду другого человека; ему надо контролировать выражение лица, приспособлять свое поведение, одежду,

жесты к неким правилам. Ему надо скрывать свою тайну. Нравится ему его изображение или нет, он все равно испытывает чувство тревоги, испытывает страх от того, что будет плохо воспринят другими людьми. К тому же отражение очень хрупко, непрочно, эфемерно, мимолетно, неустойчиво; достаточно всего лишь искры жесткости косога взгляда для того, чтобы оно утратило свое обычное и привычное сходство. Хуже того, открывая сознанию изображение тела, зеркало создает своеобразный экран для многочисленных воображаемых проекций и отождествлений. «Человек более себе не принадлежит... Сколь ужасна эта мысль!..»<sup>4</sup> — восклицает карлик Пера Лагерквиста после того, как он дал согласие позировать для написания его портрета. Действительно, нечто из того, что было сокрыто внутри человека, застывает и погружается в изображение, которое может оказаться в плену у кого угодно вместе с этой частицей внутреннего содержания субъекта.

Из всех лиц, с которыми мы сталкиваемся, т.е. на которые падает наш взгляд, наше собственное лицо нам наименее знакомо. Современные психологи не раз высказывали мнение о том, что представления человека о себе самом крайне неустойчивы, т.е. неустойчиво изображение себя в сознании человека; они настоятельно подчеркивали и развивали эту мысль, и их работы позволили определить уровень неопределенности, нечеткости, который взрослые нормальные субъекты могут иметь в знании о своем внешнем виде, и это несмотря на обилие информации (фотографии, съемка на видеокамеру), находящейся в их распоряжении; воспоминания о собственной внешности остаются расплывчатыми, отрывочными, они испытывают воздействие различных эмоций и подвержены влиянию различных патологических явлений. В стародавние времена, когда зеркала были маленькими и

тусклыми, к тому же весьма редкими, дела обстояли еще хуже! Маргарита де Валуа, цитируя Брантома, в качестве примера вспомнила историю некой старой мадам де Рендан; эта почтенная дама после смерти мужа приняла решение более никогда не пользоваться зеркалом. И вот однажды она все же увидела свое отражение в зеркале другой дамы и, не узнав себя, «спросила, кто это такая»<sup>5</sup>. Даже до того, как стать объектом некоего воздействия и подвергнуться «нарушению», изображение противится всяческим попыткам изменить его или приспособить к неким нормам и всегда сохраняет в той или иной мере статус чего-то странного и чуждого.

Не существует «изображения тела, которое было бы подобно чему-то вроде мгновенной фотографии объективной реальности», а существуют лишь субъективные, довольно неопределенные и отдаленные «подходы» или «подступы». Писатель-сюрреалист Пьер Мабиль рассказывает, что он, впервые оказавшись в Париже, испытал настоящий приступ растерянности, смятения и страха при виде той сложной игры зеркал, что находились в залах универмагов и в холлах гостиниц; в заключение он пишет: «И сегодня я все еще испытываю чувство безотчетной тревоги перед трехстворчатыми зеркалами портных»<sup>6</sup>.

Авторы работ, написанных в последнее время<sup>7</sup>, пытались уточнить возможности и пределы интерпретации каждым субъектом своего собственного изображения, т.е. отражения; так, при проведении первой группы экспериментов изображения многих индивидуумов были искусственно искажены при помощи особых очков с деформирующими стеклами, и было отмечено, что человек гораздо лучше замечает искажение изображения своих ближних, чем искажения изображения своего собственного тела; затем были подвергнуты испытаниям подростки, кото-



рым было предложено посмотреть на себя в кривые зеркала, и в ходе этого эксперимента было отмечено, что те из испытуемых, которые «чувствовали себя свободно и непринужденно в своем теле», т.е. те, что были довольны своей внешностью, достаточно спокойно восприняли и искажения в своем отражении, было также отмечено, что более всего тревожили подростков искажения, которым подверглись такие части тела, как руки, нос, вообще лицо и плечи.

Во второй группе экспериментов использовались фотографии; итак, взрослым показали их изображения, но не просто искаженные, а как бы неполноценные (чаще со спины) или в «урезанном виде» (иногда без головы); и в результате стало совершенно очевидно, насколько человеку трудно опознать самого себя; около 37% участников эксперимента узнавали себя по фотографиям только тогда, когда была видна голова; шизофреники демонстрируют при опознании самих себя еще большую «неточность», так как помутнение сознания порождает большие сложности в отождествлении своей личности с зеркальным отражением. Некоторые даже вообще заявляют, что в зеркале не появляется никакое изображение, ибо они его просто не замечают, не видят. Подобные реакции свидетельствуют о том, сколь трудоемок и сколь сильно подвержен регрессии процесс осознания зеркального отражения.

Никто не смотрит на свое отражение равнодушно. Кто может признать что этот двойник, возникший из глубин зеркала, в большей или меньшей степени привлекательный, несмотря на бесчисленные вроде бы неприятные изменения, наделен правом его воспроизводить, изображать и представлять? Известная в кругах философов Симона Вайль писала, что красивая женщина, смотрясь в зеркало, может думать, что она — красивая женщи-

на, и все, зато уродливая, безобразная женщина знает, что она всего лишь уродина, и только. Образ нашего тела, который возникает в мозгу у каждого из нас, не является ни воспроизведением «анатомической реальности», ни продуктом нашего общественного положения, а представляет собой зыбкую, изменчивую, словно текучую проекцию, нечто вроде обдуманного концепта, который заставляет остановиться и застыть грозный нож гильотины текущего мгновения. «В общем, я хотел бы, — пишет Ролан Барт по поводу фотографии, — чтобы мое изображение... всегда совпадало с моим изменчивым «Я». Надо сказать нечто противоположное, потому что изображение тяжело, неподвижно, упрямо (и именно потому общество на него и опирается), а я сам легок, разделен на части, расколот, распылен, рассеян»<sup>8</sup>. «Отражение, которое общество наделяет правом и властью идентификации, т.е. установления тождества, есть не что иное, как уязвляющая меня карикатура на мое «Я», нечто вроде грубой упаковки этого «Я», а с другой стороны, это есть нетерпимая преграда на пути всепобеждающей, всемогущей свободы сознания. Сама мысль о том, что существует проявляющееся вовне, «экстериоризированное» изображение меня, моего «Я», повергает меня в ужас»<sup>9</sup>.

### Изменения одного и того же

Созерцать свое изображение — это значит наткаться на свои границы и пределы, это означает видеть, как время вершит свою разрушительную работу, это значит постигать причиняющие боль очевидные вещи, порождающие страх, от которых человек старается защититься себя, а именно осознавать свою биологическую реальность и свою конечность, смертность; всякое зеркало есть

зеркало тщеславия, а всякий автопортрет в конце концов приходит или приводит к «автомортрету» — как остроумно заметил Ф. Лежен<sup>10</sup>, заменив в слове «автопортрет» корень «порт» от французского глагола, который означает «нести», на «морт», т.е. на корень французского существительного «смерть». Отражение, являющееся и «опорой», но одновременно и «могильщиком» идеального «Я», после того как оно становится неспособно выполнять свою миссию, либо устраняется, либо трескается и распадается.

Шекспировский герой открывает в истории литературы тему особого использования зеркала, субъективного и преисполненного скрытой тревоги, при которой нечистая совесть нечестного человека обнаруживает, что образ этого человека весьма и весьма отрицателен. Именно в момент, когда его силой принуждают отречься от престола, Ричард II задумывается над тем, кто он есть и каков, и пытается понять, кто он есть, отталкиваясь от того, кем и чем он уже не является. После того как отречение уже свершилось, он требует у слуги зеркало: «Подайте зеркало, я в нем хочу прочесть...»<sup>11</sup> Ясное, прозрачное зеркало мира утратило свою понятность, и столкновение с зеркальным отражением только лишь увеличивает уже образовавшуюся трещину, ибо король не узнает себя в изображении, появившемся на поверхности: «Как, морщины мои не стали глубже? Как? Боль и горе нанесли по моему лицу столько ударов и не оставили на нем глубоких ран? О, льстивое зеркало, столь похожее на придворных той поры, когда я преуспевал, ты обманываешь меня!» Получается, что зеркало действительно обманывает человека, ибо оно показывает ему нечеткое изображение непонятого и непроницаемого лица какого-то иного человека, чужака, показывает ему призрак, явившегося из уже прожитой жизни. И подобно тому, как рас-

сеиваются мечты об идеальной королевской власти и идеальном правлении, низверженный король роняет зеркало, которое разбивается на мелкие кусочки, и это разбитое зеркало представляет собой символ ненадежности блеска и славы, поддающихся воздействию со стороны судьбы, а также символом быстротечности земного счастья. Тщеславие, царящее в мире, и мысли, пропитанные меланхолией, постоянно отражаются друг в друге, потому что они взаимосвязаны. Пустое, а затем и разбитое зеркало становится символом несоответствия человека и мира, и только лишь осколки могут помочь осознанию расколотого, расщепленного, утратившего силы «Я»<sup>12</sup>.

Это зеркало недоразумений и сомнений, в котором король не может «прочитать» сходства с самим собой, представляется мне уже не просто зеркалом, а зеркалом романтиков, т.е. местом, где произносятся монологи и исповеди. Процесс интроспекции, т.е. самонаблюдения и самоанализа ускоряется, усиливается, обостряется, подобно болезни, со времен Вертера, и экзальтация, т.е. возторженная необузданность чувств вкупе с обострившимся процессом интроспекции приводят к болезненному, извращенному солипсизму, который раскалывает, расщепляет субъекта на идеальное «Я» с неограниченными желаниями и на его зрителя-скептика, ироничного и недоверчивого. Не имея возможности и не умея приспособиться к миру, человек склоняется над своим дневником или наклоняется к своему зеркалу, чтобы оградить, обезопасить себя (в каком-то смысле застраховать) от страха затеряться в этом мире и погубить себя, погибнуть, и тогда он обнаруживает, что вовсе не представляет собой единое целое, а состоит из множества частей, противоречивых и непримиримых между собой, но тогда как дневник в какой-то мере смягчает и «приручает» разнообразные странности и чужеродности, тогда как он в каком-то

смысле организует разнообразные желания и направляет их в общее русло течения психической жизни, зеркало, напротив, их исторгает и изгоняет. Автобиография может «не стесняться» каких-то фактов, примириться с ними и придать некий смысл постановке вопросов и возникающей проблематике, зеркало же, в отличие от дневника, отказывается от любого договора, от любого соглашения, от любого сглаживания и примирения противоречий. «Вернувшись домой, я посмотрел в зеркало, увидел свое отражение и почти испугался той злобы, что была разлита в чертах моего лица»<sup>13</sup>. Это замечание, записанное Делакура однажды вечером в июне 1824 г.<sup>14</sup> после возвращения со светского раута, свидетельствует о причиняющей боль болезненной двойственности, внезапно прорывающейся наружу и выплескивающейся на страницы дневника, когда человек оказывается в одиночестве. Чудовище, то самое чудовище, которое жило в человеке, когда он был ребенком, помимо его воли и без его ведома внезапно возникает в зеркале; ненависть, сверкающая в глазах отражения, есть не что иное, как выражение как всегда конфликтной, неадекватной связи между воображаемым и реальным, между искусством и жизнью. Задумчивой мечтательности и фантазии дневника, истолковывающего и как бы заново создающего реальность, зеркало противопоставляет грубую, прямолинейную, жестокую странность и чужеродность.

Находясь с зеркалом, этим неммым свидетелем желаний или страхов, этим театром, на сцене которого происходят жесточайшие столкновения противоречивых явлений, человек колеблется, не смея сделать окончательный выбор между проекцией и ощущением (перцепцией), между неисчерпаемым множеством образов и картин грез или сновидений и очевидностью реальности, и его, как навязчивая идея, преследует видение деформации, иска-

жения, нарушения соответствий и равновесия. Тот, кто занимается самонаблюдением и самоанализом, погружается в размышления над тем, каким он мог бы стать и быть. Именно такое зеркало завораживает Октава, героя романа Стендаля «Арманс», именно о нем мечтает он, рисуя в своем воображении свою будущую гостиную, ибо зеркало, с его блестящей поверхностью и с его сумрачными глубинами, дающее одновременно и четкое и расплывчатое, туманное, загадочное изображение, превосходно сочетается с противоречивыми неосознанными стремлениями человека, который может быть в одно и то же время и прозорливым, здравомыслящим ясновидцем и идеалистом, холодным скептиком и обуреваемым страстями мечтателем, всегда наблюдающим за собой, созерцающим самого себя; и, с одной стороны, человек всегда видит свой светлый, ясный лик на чистой, ясной, прозрачной поверхности зеркала, а именно на этой поверхности человек оттачивает свой разум, к ней он приспособливает свое изображение, а с другой стороны, в сумрачных глубинах зеркала он видит свой скрытый, тайный лик, видит злое недовольное лицо человека, терзаемого страстями, человека, с которого живьем содрали кожу и которым движут грандиозные порывы. Несчастье Октава, его бессилие, которому Стендаль дает «физиологическое объяснение», на деле скорее зависит в огромной мере от его собственной структуры личности, неспособной соединить в сознании две стороны зеркала, т.е. его поверхность и его глубины. Возможно, он бы смог стать настоящим денди, не переставая наблюдать в зеркале процесс своего дробления на части и осознавая свою неспособность к жизни; но в другом зеркале, т.е. в глазах Арманс, он внезапно увидел себя таким, «словно ему вдруг привиделось чудовище», и, подобно Нарциссу, он в конце концов от этого умер.

Человек, желающий смотреть только в зеркало грез и сновидений, утрачивает контакт с реальностью. Теофиль Готье признавал, что его муза похожа на красивую девушку, получившую в дар от любви «зеркало из отполированной стали, в которое она даже не смотрится, до такой степени она уверена в том, что всегда остается красивой, без морщин, без «гусиных лапок» под глазами, без веснушек»<sup>15</sup>; реальность и грубые, т.е. обычные, а потому и пошлые чувства ее не касаются и не затрагивают, и в этом она сходна с Нарциссом, ведь Нарцисс не нуждался в зеркале, потому что он уединялся в своем внутреннем мире, прятался там, как в укрытии, и ему не нужно было смотреться в зеркало. Но писатель признавал, что подражать сему образу невозможно, как невозможно выдержать это испытание и пройти этот опыт, ибо, по его выражению, «искусство, влюбленное в самое себя», искусство одинокое и свободное, тоже рискует вытянуть столь же смертельный жребий, тоже будет иметь столь же трагическую участь.

Готье с большой страстью вкладывал силы в изображение своих представлений о стремлении к красоте, создавая женские образы, и он превращал эти образы в символы совершенства искусства. В данном смысле весьма показательны такие персонажи, как Ниссия и Спиритка<sup>16</sup>, идеальные женщины, чьей красотой автор наслаждался скорее не как любовник, а как художник. Спиритка — это фантазматическое, химерическое «создание», возникает именно в тот момент, когда герой Ги де Маливер отказывается от брака с молодой вдовой, вполне реальной женщиной и замыкается в себе; и вот однажды он замечает в «молочно-беловой затуманенной глубине зеркала нечто вроде далекого дрожащего пятна света», в котором он вскоре начинает замечать черты очаровательного женского лица. Постепенно отражение-призрак как бы ожива-

ет, словно Маливер сам себя гипнотизирует. Оказавшись в добровольном плену у видения, он отказывается от привычного образа жизни и от всякой деятельности ради того, чтобы каждый вечер созерцать лицо возлюбленной. Сила видения столь велика, что нормальный ход жизни прерывается, и смерть «дает герою свою санкцию» на бегство из реального мира.

Всякий взгляд, обращенный на себя самого, двойствен, ибо он предполагает одновременно и сохранение дистанции, т.е. определенную отдаленность и отстраненность, и соединение, слияние. Нарцисс умер от того, что не мог прикоснуться к самому себе. Зеркальность мысли или раздвоение сознания, вариация одного и того же... и все это не что иное, как отчаянная попытка соединить противоположности и породить некую фиктивную, т.е. ложную несхожесть, инакость. Но доведенное до крайности раздвоение сущности в субъекте и объекте, при котором объект превращается в двойника субъекта, такое раздвоение приносит сомнение в самое сердце реальности; зеркало дает лишь отражение отражений. «Каким образом никто не появляется в зеркале, когда я нахожусь перед ним? И что такое представляю собою я сам? Всего лишь мысль о мысли, мечту о мечте, сон о сне?»<sup>17</sup> Вместо того чтобы поддерживать субъекта, «пролиферация», т.е. размножение делением отражений, расшатывает его и распыляет, рассеивает; первое отражение настигает и захватывает второе подобно миру, и иллюзия, т.е. обман постепенно завоевывает все большее пространство путем взаимных отражений, образующих бесконечную цепь.

Амиель, этот «человек, потерпевший поражение в активной жизни, и герой жизни внутренней», как говорит о нем Тибодэ, Амиель, в сознании которого перепутались явления и факты реальной жизни и десять тысяч страниц



его дневника, этот Амиель станет воплощением образа того мечтателя, что замирает на месте без движения, чтобы наблюдать за тем, как он живет, и видит себя в процессе распада на отдельные разобщенные части. Он видит, как он сам смотрит на себя; его внутренний взгляд не знает никакого внешнего средства, способного гарантировать ему его собственную законность и обоснованность, ибо он сам для себя является одновременно и судьей, и одной из сторон в судебном процессе, своим собственным обоснованием доказательств, своим принципом и в то же время и инструментом критики. Он описывает себя как «отражающее самое себя отражение, подобно тому, как отражают друг друга два зеркала, расположенные друг против друга, два зеркала, отражающие сначала друг друга, а затем отражающие отражения своих отражений, а затем отражения отражений своих отражений, и так до бесконечности, вернее, насколько хватит глаз»<sup>18</sup>. Реверсивность, т.е. обратимость отражений как бы предвосхищает полную ирреальность, является ее прообразом; только бдительность и бодрствование сознания может обеспечить связность.

Можно вспомнить о том, что герой рассказа или небольшой повести Л. Андреева «Мысль»<sup>19</sup> доктор Керженцев сошел с ума из-за того, что пренебрег силой и весом реальности и доверил зеркальному отражению сознания то, что составляло основу его личности; по выражению П. Валери у него начался бред, «мания ясности сознания» рефлексивной мысли, которая в конце концов из-за вынужденного превращения желаний и реальных предметов и явлений в умственные процессы и операции утрачивает всякий контакт с реальным, но реальное мстит за себя.

Врач Керженцев задумал совершить идеальное преступление, и он достигает такого возвышения над самим

собой, такого господства мысли, осмысляющей самое себя, что ему кажется, что он сможет «изобразить свою обратную, темную сторону, свою изнанку», т.е. притвориться сумасшедшим; после того как преступление было совершено, наступает расплата, ибо Керженцев никогда не сможет узнать, был ли он действительно сумасшедшим или нет; но так как ход (или течение) мысли был на мгновение прерван и приостановлен, то Керженцев отдан «на растерзание» великой мощи своих аффектов, и когда он разбивает зеркало, являющееся свидетелем проявленной им неуверенности, то его мысль ускользает от него, как бы посмеявшись над ним, выказав ему презрение, становясь с каждой минутой все более и более ошеломляющей и одурманивающей. Вместо того чтобы удостовериться и предохранить его личность, мысль, осмысляющая самое себя, воплощает образ чужого безучастного двойника отстранения и отчуждения, принимающего в данном случае форму умопомешательства.

## 2. СОПЕРНИЧЕСТВО ДВОЙНИКА

### РАЗМНОЖЕНИЕ СУБЪЕКТА ПУТЕМ ДЕЛЕНИЯ

Несоответствие, разрыв, расхождение между человеком и его отражением сначала проявляется в виде простой трещины, некоего надлома, оно порождает некий дискомфорт, чувство неловкости и тревоги, которое может от мимолетных неприятных ощущений, описанных Делакруа, дойти до распада личности, до раздвоения, т.е. до того, что испытал Керженцев. Человек и его отражение перестают «быть солидарными», взаимосвязанными, они перестают действовать заодно; их дивергенция, то есть их расхождение перед зеркалом, становится столь

явной, что зеркальное изображение освобождается, и, когда процесс освобождения достигает наивысшей точки, оно уже не воспринимается как оптический феномен, а воспринимается как грозный конкурент.

Двойник порой представляет собой точную копию субъекта, а порой представляет собой отображение некой части тела (рука Пармиджанино, нос Гоголя, мысль Керженцева у Л. Андреева), и в обоих случаях человек, «послуживший образцом для подражания», признает это изображение за изображение себя самого и вступает с ним в диалог; но в результате расстройств сознания символическое посредничество зеркала прекращается.

Психиатрия, придя на смену громким заклинаниям литературы, лет сто назад начала описывать патологические состояния, именуемые геаутоскопией или аутоскопией, т.е. состояния, при которых человек страдает галлюцинациями и видит в них только себя. Возникают подобные явления по разным причинам: из-за травм головы, повлекших за собой нарушения в мозговой деятельности, из-за психозов, из-за нарушений в состояниях сна и бодрствования, в результате увлечения мастурбацией и излишнего увлечения процессом, который приводит к рождению новой жизни<sup>20</sup>. В большинстве своем авторы, повествующие о столкновении человека со своим двойником, сами испытали в жизни нечто подобное, мало того, стремились к таким визуальным галлюцинациям: так, Мюссе писал, что его преследует какой-то «странный человек, одетый в черное и похожий на него, как две капли воды»; Гофман, изучавший на себе результаты воздействия лизергиновой кислоты, описывал именно такой распад: «Моя личность, мое «Я», блуждали где-то в пространстве, а в это же время я отчетливо видел свое тело, неподвижно лежавшее на софе в моей комнате»<sup>21</sup>. Нерваль в «Аурелии» писал, что у каждого человека есть

двойник, и все его творчество зиждется на «описании этих излиятий сновидений в реальную жизнь»<sup>22</sup>.

Истории с двойниками в основном заканчиваются плохо. Двойник, представляющий собой воплощение крайне обостренного нарциссизма, появляется тогда, когда отношения с другими людьми либо извращены, либо прерваны, и человек ощущает их отсутствие; субъект, замкнувшийся в патологическом солипсизме, стремится создавать фантомы других людей, коих ему так не хватает, и отражение как раз и исполняет роль воображаемого собеседника. Он действует как своеобразный «защитный механизм», при помощи которого человек исторгает из себя часть своей внутренней сущности, часть подавляемую и нежеланную, а потому и вытесняемую, исторгаемую вовне, т.е. человек перекладывает на двойника заботы о реализации своих постыдных стремлений и чаяний, в которых невозможно признаться. Двойник, избавленный от всех запретов, от всех «тормозов», и словно специально созданный для того, чтобы избегать обманов и не быть подверженным различным фрустрациям, этот двойник располагает такой энергией, что он затмевает «оригинал» и начинает поглощать его жизненную силу. Вот откуда проистекают те две характернейшие неразделимые черты, что описывали писатели: отражение становилось четким, точным, резким, опасным, в то время как «оригинал», послуживший для отражения «моделью», утрачивал свою плотность, вещественность и становился нечетким, неясным, расплывчатым, нерезким. В то же время двойник настоятельно навязывал свое общество оригиналу, он превращался в персонаж со скверным характером, преследовавшим свой «образец» до тех пор, пока вследствие этих преследований не приходила смерть и не восстанавливалось утраченное единство.

В знаменитой книге, опубликованной в 1924 г.<sup>23</sup>, Отто Ранк проанализировал архаичные основы верований в существование двойников, и он отметил, что тень и отражение в воде, т.е. первые «средства», при помощи коих человек увидел свое тело, стали также и первыми средствами «объективации человеческой души». Произшедший в результате разделения, распада человеческого «Я», двойник имел почетную миссию защитить человека от смерти, ибо эта тонкая копия человека обладала не только даром реальной жизни, но и даром бессмертия, который обеспечивал ей выживание в будущем, после исчезновения бренного тела. Но одновременно как бы служа гарантией бессмертия, двойник беспрестанно напоминает человеку о смерти, показывая ему призрака смерти, никогда его не покидающего. Итак, обещание смерти и сила жизни... Этой амбивалентной, т.е. двойственной, «печатью» отмечены в большинстве своем все случаи «проявления» двойника, и эта «печать» в каком-то смысле временно вроде бы успокаивает субъекта, умаляя его страхи, и в то же время она терзает его, мучает, подвергает гонениям.

В фольклорных традициях многих народов двойник человека выступает в форме тени или отражения и знаменует собой жизненную силу, энергию, жизнеспособность, обновление, возрождение и плодovitость; утрата тени лишает человека жизненных сил, порождает чувство тревоги и притягивает несчастья. Эта тема была разработана в фантастической литературе XIX в. Именно утратой тени объясняются все несчастные, трагические судьбы тех, кто был как-то связан с разбившимся зеркалом. «Женщина без тени» Вагнера (либретто написано Гофмансталем) – это воплощение идеи бесплодия той, что утратила этот созидательный символ жизни, а вместе с ним и всякую возможность на обретение счастья. Подоб-

ное же бессилие «поражает» и героя произведения Шамиссо, Петера Шлемиля, человека, продавшего душу дьяволу (у которого нет тени). В новелле Гофмана «Приключение в ночь под Новый год» вместо тени фигурирует отражение. Тень и отражение позволяют проявиться дурным наклонностям их хозяев, избличая тем самым факт распада «Я» на части. Таким образом двойник присваивает себе запретные желания и побуждения, он освобождает их от тяготевших над ними запретов и как бы приносит человеку некоторое облегчение, избавляя его от ответственности. Но одновременно будучи и средством разрядки душевного напряжения, т.е. своеобразной спасительной отдушиной, двойник превращается в отвергаемое, непризнанное «Я», враждебное и ненавистное, которое жестоко мстит за свою отверженность и непризнанность.

Иногда отражение совершенно исчезает из зеркала, чтобы утвердить свою «полнейшую эмансипацию», т.е. полное освобождение от хозяина. Зрение без желания оставляет зеркало пустым. Расколотый, расщепленный, разделенный на части субъект смотрит на себя, но он себя не видит или более себя не узнает; и тогда он покидает свое тело, бежит от него и одновременно отпускает на волю свое отражение, чтобы избежать преследований и гонений со стороны двойника-преследователя.

Мопассан, заинтересовавшийся работами Шарко, посвященными деятельности нервной системы (у него самого были кое-какие проблемы, связанные с помутнением сознания), именно этой теме посвятил фантастическую новеллу «Орля», которую не без оснований ставили в один ряд с некоторыми сказками Гофмана. Сюжет ее таков: герой, страдающий бессонницей и потому пребывающий в состоянии перевозбуждения, ощущает, что является игрушкой, которой забавляется невидимый злой

дух, терзающий его по ночам. Однажды вечером, когда он специально осветил темную комнату, чтобы застичь этого духа врасплох, он подошел к зеркальному шкафу и увидел, что зеркало осталось пустым. «Моего изображения там не было, а я ведь находился прямо перед ним. О, как же я испугался!»<sup>24</sup> В то время как пустое зеркало противостоит (или мешает) любому умственному представлению героя о себе самом или изображению себя самого в уме, Орля олицетворяет собой грозного двойника, на которого герой может «перенести» свое безумие и с которым он так тесно внутренне связан, что тот буквально питается его сущностью, его мозгом; палач является порождением жертвы, ибо сама жертва его и создала, а страх, испытываемый человеком, поддерживает существование жестокого двойника до тех пор, пока смерть хозяина не кладет конец и существованию этого ужасного изображения внутреннего мира несчастного. Орля, этот заместитель личности, быть может, обозначает не что иное, как опасный и символический компонент структуры личности отца<sup>25</sup>, постоянно дающий о себе знать. В различных исследовательских работах, посвященных творчеству Мопассана, развивалась тема навязчивых идей, в действительности преследовавших и терзавших знаменитого новеллиста, идей о существовании вымышленных фантастических связей между отцом и сыном, о существовании преемственности, о проблемах, связанных с рождением внебрачного, т.е. незаконнорожденного ребенка, а также рассматривалась и идея, суть которой заключалась в том, что сходство между отцом и сыном есть не что иное, как зеркальное отражение. Обманчивые зеркала вообще нередко появляются в его новеллах<sup>26</sup>, а если речь в его произведениях заходит о сходстве, то это всегда сходство, не сулящее ничего хорошего; у Мопассана и зеркала, и сходство каким-то таинственным образом

связаны с упадком сил, с вырождением, с самоуничижением и со смертью.

### Опыт Рильке

Зеркала агрессивные, злые и вредоносные, зеркала пустые, т.е. не дающие отражений, зеркала мутные и тусклые – все эти «зеркальные нарушения» всегда свидетельствуют о серьезных «расстройствах личности». Зеркало отказывается от всякой символической деятельности и роли, и субъект даже не пытается более создать свое изображение и представление о себе самом; активные силы (динамика) отражения меняют направление и вместо того, чтобы предвосхитить создание единства, они отсылают человека к архаическому состоянию психической дезориентации, подобно искаженному изображению (анаморфозу), увиденному как бы с недостижимой точки зрения.

Среди множества примеров, данных литературой и кинематографом за последние сто лет<sup>27</sup>, несколько драматических страниц Рильке представляют собой образцовый «сценарий» неудачной встречи с зеркальным отражением, потому что при этой встрече отсутствовала возможность рефлексивного (т.е. взаимного) движения между «другим» и «собой», между изображением и ощущением. Несходство («инакость»), замеченное в зеркале, есть не только странный и незнакомый двойник, но еще и изображение, которое, устраняя субъекта, лишает его навсегда и возможности быть таким, каким он был прежде.

Центральная сцена произведения Рильке под названием «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) «располагается» в потоке воспоминаний героя о его детстве и о прошлом его семейства. Итак, герой повествования гос-



подин М.Л. Бригге — выходец из среды датского дворянства (правда, род, к которому он принадлежит, давно пришел в упадок и захирел); смерть его отца завершила распад семейного клана, и мать героя, женщина легкомысленная и ветреная, навязала герою силой роль его маленькой умершей сестры. Эти личные воспоминания выплывают из глубин памяти на историческом фоне описания царствования безумного короля (Карла VI Безумного). В ходе «исследования» старого семейного гнезда Бригге обнаруживает ворох старой одежды, в котором прослеживаются своеобразные пласты семейной истории, и, побуждаемый жаждой изгнать призраков прошлого, надевает один из старинных костюмов<sup>28</sup>. Переодевшись, он бросается к трюмо, чтобы посмотреться в зеркало, составленное из крупных осколков зеленоватого стекла; сначала зеркало оставалось неподвижным и равнодушным, оно ничего не отражало, но постепенно, по мере того, как Бригге к нему приближался, оно понемногу оживало, и из его темных, мутноватых глубин внезапно появилось нечто «удивительное, странное, совсем не похожее на то, что можно было ожидать». В глубине зеркала, как и в сундуке со старой одеждой, Бригге ищет нечто, что имеет отношение к его происхождению, к его «корням», но он не находит ни сходства, ни этих «корней», а обнаруживает, что у него есть двойник, к тому же ряженный. Второй Бригге еще пока что не угрожает первому; отражение дает ему возможность полюбоваться видом презабавного шута, одновременно навязывая ему некую странную реальность, в которой он не совсем владеет ситуацией. «Едва я надел одно из этих одеяний, как должен был себе признаться в том, что оно держало меня в своей власти».

И вот тогда появляется первое «облачко» страха... Рука, выступающая из кружевной манжеты, начинает дви-

гаться совершенно самостоятельно, и Бригге не только видит, как она движется как чужая рука, но она, эта рука, как бы сама наблюдает за своими действиями, «сама собой любит, сколь бы странным это ни могло показаться». Здесь как раз можно вспомнить про странную, жутковатую, огромную руку, которую изобразил на своем автопортрете Пармиджанино; рука придает желанию нужную форму, она берет на себя ответственность за реальность, не зависящую от человека, она как бы затмевает человеческое лицо и служит предзнаменованием распада тела, потому что ее действия означают, что каждая часть тела вроде бы может «представлять» все тело целиком, как бывает в случаях шизофрении. Именно в таких выражениях Фрейд анализирует то, что он называет «тревожной странностью». «Разрозненные части тела, отрубленная голова, отделенная от тела рука, как в сказке Гауфа, пляшущие сами по себе ноги...» И однако же, как отмечает в своем дневнике Бригге, «маскировка в результате переодевания еще не завела меня столь далеко, чтобы я ощущал, что становлюсь сам для себя чужим и незнакомым; напротив, чем больше я изменялся, тем более я проникался самим собой, постигал самого себя». Костюм, представляющий здесь своеобразную метафору литературного «переодевания», метафору литературного искажения, превращающегося в пародию, похоже, придает герою сходство, или, говоря современным языком, «идентичность», что отвечает его чаяниям и стремлениям, а также некую новую гарантию безопасности, напоминающую ту воображаемую безопасность, что дарует мечта или сон. Но на деле эта «безопасность» есть не что иное, как ловушка, расставленная двойником, чтобы заставить «оригинал» уверовать в то, что он является хозяином положения. Все более и более возбуждаясь, Бригге вперемишку вытаскивает пестрые тряпки, пребывая в состоя-

нии восторженного опьянения от предоставленной свободы и от неисчерпаемого богатства выбора. «Я совершенно забыл, что я хотел изобразить. Это было так ново, так необычно, так захватывающе: решать только потом, перед зеркалом». Закутавшись в желтую пелерину, нацепив на лицо маску, скрыв голову под тюрбаном, Бригге вернулся к зеркалу, опираясь вдобавок на трость; эффект был таков: личность, индивидуальность Бригге перешла от маски к отражению; именно тогда он смог оценить всемогущество изображения и из «действующего лица», из «актера» превратился в зрителя разворачивающегося действия, которым он более не управлял и которое завершилось загадкой.

Разрыв произошел именно в тот момент, когда отражение или «существо», как называл его Бригге, уже вроде бы собиралось сообщить ему нечто чрезвычайно важное. Бригге, так плотно закутавшийся в свое одеяние, что оно стесняло его движения и вызывало приступ удушья, сделал неловкое движение и повалил круглый столик на одной ножке, с которого свалились всякие безделушки; и вот тут предметы ожили, они стали выказывать по отношению к Бригге явную враждебность, а маскарадный костюм превратился в опутавшие Бригге путы, державшие его мертвой хваткой и постепенно душившие его. «Вне себя от гнева, я устремился к зеркалу и стал наблюдать за действиями моих рук, с трудом глядя сквозь прорези маски. Но он только того и ждал. Для него наступил момент, когда он мог взять реванш». Ну вот и противопоставление: «Я» и «ОН». Итак, разделение произошло, и началась дуэль не на жизнь, а на смерть. Освободившееся от власти «оригинала» отражение, ставшее неким чудовищным «другим», пристально смотрело на Бригге и подавляло его волю. «Теперь он был сильнее меня, и это я стал отражением... я просто перестал существовать... я бросил-

ся бежать, я спасался бегством, но теперь бежал и он. Я наткнулся на него повсюду, потому что он сам наткнулся на стены и углы, ведь он не знал дома... Я плакал, но маска не позволяла моим слезам стекать по щекам». Сцена погони, как она описана автором, наводит на мысль о беспорядочных движениях, совершаемых человеком в приступе безумия. В припадке ужаса, в котором переплелись детские страхи и страх смерти, Бригге теряет сознание, чтобы уйти, ускользнуть от своего преследователя.

Этот текст, наделенный огромной силой истинного литературного шедевра, почти клинически точно описывает процесс раздвоения личности субъекта, при котором страх перед гнетущей и подавляющей «странностью чужеродности» соединяется с «обыденной ничтожностью», включающей ничтожность, незначительность и «интимность» такого явления, как смерть. В одном из писем, процитированных Морисом Бланшо, Рильке говорит о своем герое, как о молодом человеке, вероятно, сделавшем слишком большое открытие, все истинное значение которого он не смог осознать и с сутью которого он не мог примириться, так что в конце концов случилось так, что «его свежезавоеванная свобода обернулась против него самого, и так как он оказался перед ней беззащитен, она разорвала его пополам»<sup>29</sup>. Головокружение, возникшее у героя перед лицом рефлексивности его собственного «Я», пустота, бессодержательность свободы, лишенной оснований, причин и принципов, свободы бесконечной, — все это завершается крахом, упадком духа; и не только для героя: после написания этого произведения Рильке стал задумываться о том, не пора ли ему вообще бросить писать.

Иные зеркала впоследствии представили на обозрение Рильке свои блестящие, сияющие поверхности. В зеркале, о котором говорится в одном из стихотворений,

включенных в цикл «Сонетов к Орфею», смертельная пустота превращается в обещание поэзии и в ее источник. Рильке, по словам Бланшо, делает «из поэзии некий способ связи с пустотой» или «устанавливает сходство поэзии с помутнением сознания, с абсансом»; и действительно, зеркало способно давать именно такое «подвешенное состояние» существования, которое вполне сравнимо с помутнением рассудка, с абсансом. Вот в каких выражениях обращается поэт к зеркалу:

«Так не в твоём ли пространстве несытом неопи-  
санным смыслом затаен; зеркало, ты представляешься ситом, в  
чужих ячеях промежутки времен. <...> Живописью не брез-  
гуешь ты, но для одних твоих бездны — магниты, а для дру-  
гих — стена пустоты»<sup>30</sup> (Р.М. Рильке, «Избранные сочи-  
нения»).

Поэзия, подобно зеркалу, восстанавливает символическую деятельность, и сюжет поэмы, этот единорог, любующийся своим отражением, не направляет свой рог против себя самого, а питается «возможностью бытия». Ничто пустоты есть также и «все» и «всегда» бесконечных возможностей.

### 3. ПРОХОД СКВОЗЬ ЗЕРКАЛО

#### СТРАНА ЧУДЕС

Связь с зеркалом может оказаться либо «пустой», либо смертельно опасной, но прежде всего она очаровывает и соблазняет, потому что зеркало «черпает» свой блеск в тех «чужих краях» платоновского рая, коим является мир симметрии, сходства и соответствий<sup>31</sup>. Таинственная симметрия приводит к вере в то, что за гладкой поверхностью зеркала существует невидимая копия

нашего мира, но только реальность этого мира гораздо лучше нашей повседневной реальности; мечта о возможности совершить переход в зазеркалье отвечает или соответствует нашей настоящей потребности возродиться по другую сторону бытия или небытия; эта мечта заставляет отбрасывать отблески чарующую надежду на примирение внутреннего и внешнего, надежду на возможность жить на стороне фантазма, на стороне воображаемого, во вселенной, избавленной от силы тяжести, от инерции, от нежелания перемен, столь характерных для мира реального, а также избавленной и от тяжелого гнета чувства вины.

Иная логика, свободная от миметического соперничества, управляет этой «задней», скрытой стороной, и это логика мечты, сновидения и желаний. Но переход в зазеркалье представляет собой также и некую «трансгрессию», некое нарушение стабильного состояния, некое небывалое приключение, в которое свято веруют ребенок и поэт, некое путешествие в неведомую страну, где уже нет вех, отмечающих границы реального.

Вот так маленькая Алиса Льюиса Кэрролла открывает проход в Страну Чудес. Подобно Ретифу де ла Бретонну в детстве, Алиса, открывшая в разбитом зеркале своеобразную «брешь» в плотности мира взрослых, свободно движется в пространстве своей мечты или сновидения, с самого начала утвердив неограниченную власть воображения и слов: «Допустим... Предположим...» «Предположим, — говорит она котенку, — что существует путь, по которому можно пройти сквозь зеркало и попасть в домик на другой стороне<sup>32</sup>. И начинается игра, игра в «как будто», в ходе которой Алиса придумывает себе новый мир, гораздо лучше того мира, что она видит ежедневно, но все же похожий на него. Она говорит себе: «Их книжки похожи на наши, только слова в них написаны наоборот».

Однако, хотя Алиса и радуется тому, что она покинула мир повседневности, совершенный ею прыжок в неведомое таит в себе определенную опасность. Ей ведь надо учить новый язык и привыкать соблюдать новые правила поведения; вот она оказывается на шахматной доске, где играется партия по неизвестным ей правилам, и странная же эта партия, потому что двухмерное пространство, на котором она оказалась, подчиняется «обратным», или зеркальным, законам геометрии; дальше — больше: она пытается выйти в сад, но по мере того, как она к нему приближается, он все удаляется и удаляется от нее, и только следование окольным путем, с бесчисленными поворотами и обходами позволяет двигаться вперед. Алиса смущена и растеряна, она заблудилась в этом лабиринте, она не видит дороги в этой путанице. Все в этом мире прерывно и ненадежно, и наконец Алиса делает открытие, суть коего состоит в том, что она сама существует как отражение в зеркале, как некая проекция другого человека, и происходит это в тот момент, когда два собеседника Алисы, Тилибом и Тарарам (в другом переводе: Двойняшечка и Двойнюшечка. — *Прим. пер.*) говорят ей: «Он грезит о тебе, ты ему снишься, и, если ты перестанешь ему сниться, как ты думаешь, что с тобой будет? «Да ничего со мной не случится, конечно! — А вот и нет!! Тебя просто не будет, потому что ты всего лишь мысль, идея о тебе, присутствующая в его мечтах и снах»<sup>33</sup>. На той стороне, в зазеркалье личность и идентичность относятся к числу явлений наиболее непостоянных, и нужно очень немного для того, чтобы легкая форма безумия превратилась в делирий.

Зеркало — это та «неведомая страна», что простирается между конкретной обыденной повседневной жизнью и миром грез и сновидений. Поэт пересекает ее, когда ему этого хочется, и, потому что он не безумец, он умеет соединять при помощи магии слов обе стороны зеркала.

Кокто, изобретший особые перчатки, способные «растоплять», т.е. превращать в жидкость стекло, в том числе и зеркала, навел на мысль о том, что зеркала — это «врата, через которые туда и обратно проходит смерть», но не смерть уничтожения, а смерть как обещание жизни в ином мире, как обещание царства светлой сияющей ночи за гранью реального, через которое можно достичь поэтической вселенной. Свобода ангела Эртебиза (Гертебиза), переодетого стекольщиком<sup>34</sup>, находится в теснейшей зависимости от того, что он без труда может проходить с одной стороны зеркала на другую. Но тот, кто хочет прочно обосноваться в зазеркалье, рискует лишиться рассудка<sup>35</sup>. Он отказывается от разделительной (и спасительной) дистанции взгляда, позволяющей судить здраво об отличиях между внешним и внутренним, а потому ему больше и не удастся устанавливать какие-либо связи нигде, кроме его фантазматической вселенной.

Зеркало, предстающее в качестве господина, повелителя и великого мастера символов, представляет собой также лабиринтообразное пространство, уклоняющееся, ускользающее от любого способа коммуникации, от любого общения, пространство, представляющее угрозу для человека, оторванного от окружающей действительности и замкнувшегося в себе, для человека, страдающего аутизмом.

### ПУСТОЕ ЗЕРКАЛО XX В.

Систематическое изучение изображений зеркал и зеркальных отражений в искусстве XX в. наверняка привело бы исследователя к выводу о том, что особенно часто повторяется образ пустого или разбитого зеркала. При развитии темы мрачного двойника, к разработке которой первыми приступили немецкие романтики, находили



выражение такие явления, как раздвоение и распад личности, дробление субъективности, болезненное обострение желаний, перед «лицом» коих реальный мир постепенно утрачивал свое значение, свою надежность и свое правдоподобие. В этом разделенном, раздробленном на части «Я», некто другой, ревнивец или соперник, представлял собой еще одно условие (существования) субъективности, и произведение искусства, «основанное» на факте существования симметричной и блестящей копии, обеспечивало возможность обоюдного, т.е. рефлексивного перехода туда и обратно, возможность гармоничного или болезненно-мучительного синтеза противоречивых неосознанных стремлений.

Исследования бессознательного, структуралистская игра, чрезмерное распространение изображений и чрезмерное увлечение образами, которые соотносятся лишь с самими собой, дробление и распад мира, лишенного смысла, — все это постепенно привело к тому, что возникла потребность пересмотреть вопрос о содержании самого понятия «субъект», что повлекло за собой и его расчленение и распад. Не существует более ни автобиографии, ни автопортрета, а есть лишь случайности, раздробленные, распыленные частицы чего-то, что когда-то составляло некое целое, есть анонимность местоимения «Он» 3-го лица единственного числа, указывающего на неопределенное лицо или группу лиц, есть некое лопнувшее, расколотое «Я», отлетевшее откуда-то рикошетом. Проход сквозь зеркало в зазеркалье ни к чему и никуда не приводит, мир, находящийся по другую сторону зеркальной поверхности, в конце концов, быть может, есть не что иное, как поддельная, фальшивая копия, сделанная ради надувательства, которая не только повторяет недостатки и пороки реального мира, но еще и навязывает ему свою собственную порочность и несостоятель-

ность, свою нейтральность, свою беспристрастность подобия, видимости, иллюзии, т.е. обмана, так что переход через видимости приводит лишь к тому, что появляются видимости видимостей, и к тому, что мечта и сновидения, оказывается, существуют лишь как выцветшая, обесцвеченная копия реального, тоже весьма и весьма сомнительного мира.

Столь обманчивое, вводящее в заблуждение и приводящее к разочарованию путешествие совершает сюрреалист Жак Риго, восклицающий: «А теперь отражайте зеркала!»<sup>36</sup> Его герой, лорд Пэтчог, сомневается в том, что он вообще живет, существует. Только отрицание и полнейшее равнодушие могут служить ему доказательством реальности «Я», лишённого желаний: отражение, с которым он встречается в зеркале, это не он сам, это он, являющийся отражением другого, потому что у него возникает вопрос, «кто же стал глядеть в зеркало первым». Он хочет попасть в зазеркалье, чтобы «приобрести статус» отражения и избавиться от тяжести, от гнета сомнительной, ненадежной, переменчивой реальности. «Тайна моя состоит в следующем: я нахожусь в зазеркалье. Итак, 20 июля 1924 года, в местечке Ойстер-Бей, в доме Сесиль Стюарт я совершил сей удивительный подвиг, чему есть свидетели, я слегка разбежался и, пробив головой зеркало, прошел сквозь него: это было легко и волшебно; на лбу осталась небольшая царапина, почти незаметная неизбежная ранка...» А далее следует первая ироничная констатация факта этого чудесного путешествия: «Обратная сторона стоит того места, откуда я ушел». Переход происходит легко, потому что он не «содержит» в себе ни нарушений, ни запретов, ни запретного; нет никакого чудесного мира, который мог бы пробудить созидательное воображение; нет более никакого «Я», связанного со сновидениями или бредом, как нет и никакого объектив-

ного «Я»; внешнее и внутреннее взаимозаменяемы и лишают всякого смысла любое усилие, направленное на самонаблюдение и самоанализ, лишают смысла и всякое желание перемен, изменений и попыток бегства. Субъект становится объектом, объект — субъектом. Переход сквозь зеркало похож на самоубийство, столь безболезненное и приятное, что оно доставляет радость, на самоубийство, лишенное налета трагедийности... ведь рана почти незаметна, неизбежна и фатальна.

Приходят рабочие и заменяют зеркало, разбившееся от удара, и лорд Пэтчог, оказавшийся по другую сторону зеркала, видит свое отражение в новом зеркале; во второй раз он устремляется сквозь зеркало, и оно тоже разбивается; и так далее, и так далее... бесконечность есть не что иное, как повторение, вот история человека, «смотрящего на человека, смотрящего на чел...» и не узнающего себя ни в одном из отражений. Он — часть «серии», он — это все другие или любой другой. И когда перед зеркалом проходит женщина, лорд воспроизводит все ее движения с полным равнодушием, пребывая в состоянии индифферентности и недифференцированности, а она не выказывает при этом ни малейшего удивления. «Кстати, место, где я нахожусь, стоит того места, что находится по другую сторону», — вновь констатирует лорд Пэтчог. Лица похожи на лица, они взаимозаменяемы. Утрата личности, утрата идентичности, смешение одного и того же с другим влекут за собой возможность присвоения себе (или узурпации) всех личностей и идентичностей. Сюрреалистический опыт лорда Пэтчога «симметричен» тому ежедневному опыту, что приобретает в пошловатой, избитой банальности улицы такой писатель, как Мишо. Анри Мишо рассказывает, что он так плохо знает свое собственное лицо, что он его принимает за лицо другого: «Не раз со мной приключалось вот что:

когда я натыкался где-нибудь на углу взглядом на зеркало в витрине универмага, я принимал за свое отражение первого встречного, конечно, если на нем был такой же плащ и такая же шляпа, как у меня»<sup>37</sup>.

Шляпы и плаща вполне достаточно для того, чтобы зафиксировать сходство и кое-как «смастерить» поддельную личность, иную фальшивую идентичность. Тревожная странность превращается в тревожное соответствие, в тревожное сходство: все другие — это есть я сам. Лишившись своего собственного лица, Мишо вырывается из тюрьмы нарциссизма и ускользает из ловушки заточения. Он утрачивает свое собственное пространство и предается процессу блужданий и заблуждений, который и превращает его в игрушку форм, внешностей, видений. Погружение в анонимность, т.е. обезличивание, восстанавливает, возрождает некое «ощущение присутствия», внешность и силу ее воздействия. Кстати, Мишо утверждает, что «Я» есть всего лишь некое «положение равновесия»<sup>38</sup> или некое усредненное «Я», средняя величина или среднее значение «Я». В то время как XIX в. строил поиски личности на поисках начала, происхождения, причин зарождения личности, перед враждебным по отношению к человеку зеркалом, Анри Мишо об этом не вспоминал, он ощущал, что сквозь него как бы пролегли пути бесчисленных его предков, праотцов и праматерей, оставивших в нем свои следы, правда, следы эти постепенно нейтрализуют, уничтожают друг друга. «Какому моему неведомому предку позволил я существовать во мне? Из какой группы? Я родился, так сказать, дырявым». И получается, что пористое «Я» похоже на своеобразное сито или фильтр, единство коего есть не более, чем предрассудок.

Потеря идентификационного отражения может быть в каком-то смысле сопоставлена или приравнена к жертвоприношению изображения или образа, коего тре-

бывал Боссюэ от послушников. Но теперь эта утрата, лишенная своей спиритуалистической значимости, означает деперсонализацию субъекта, потерю личности, утрату индивидуальности и вообще обесценение субъекта. Художник Френсис Бэкон вытягивает, надувает, деформирует лица на своих автопортретах, позволяет им разжижаться и как бы стекать, словно подвергая их анаморфозам, при которых, вероятно, не существует такого угла зрения, чтобы можно было глядя с него, восстановить первоначальное изображение; так вот, художник, производя все эти искажения, не совершает никакой попытки прорваться в невидимое, нет, он с виртуозным искусством предается трагическому развлечению. Зеркало, часто изображаемое на его полотнах, представляет собой единственную, устойчивую, надежную и четкую структуру, от которой и из которой субъект старается ускользнуть и ускользает, а если он осмеливается посмотретья в него, как говорится, «лоб в лоб, лицо в лицо», то отражение воспроизводит либо его спину, либо безликое, безглазое лицо. Иногда отражение оказывается более четким, чем реальный «оригинал», иногда изображение вообще исчезает, словно зеркало полностью поглощает его. «За зеркалом, позади него нет ничего, но что-то есть внутри него»<sup>39</sup>. Бэкон упорно, с каким-то даже остервенением (и он сам говорит об этом) стремится привлечь взгляды зрителей, хотя под взглядом других людей его лицо и не приобретает никакой когерентности, никакой «связности»; это лицо как бы преднамеренно, сознательно отходит на второй план, размывается, изглаживается, исчезает, так как по просьбе художника его картины скрыты под стеклом таким образом, что зритель видит свое собственное лицо, как бы «наложенное» на портрет, и получается, что зритель как бы «проникает» в картину, или в зеркало, словно входит в некое «общественное место», открытое,

где ни от кого нет секретов, как нет и «ощущения интимности»; и только тогда художник может отождествиться, идентифицироваться; черты лица его при этом искажены, как бы «смоделированы» случайностью или судьбой, т.е. случай или рок придали им определенную форму, коей у них раньше не было.

Эти насильственные меры, примененные к зеркальному изображению и приводящие к подобным искажениям, эти действия, влекущие за собой уродство, настигают человека и поражают его творения, которые не только перестают быть «привилегированным местом изменения структуры, перестройки и реорганизации», но оказываются непригодны для какой бы то ни было фиксации символического изображения. Современная живопись проводит опыт, который можно охарактеризовать словосочетанием «нечего понимать» или «нет ничего, что было бы достойно понимания», и он получает широкое распространение, делая живопись обычным явлением, лишенным оригинальности и отличительных черт, явлением в какой-то мере даже опошленным, но усиленным благодаря безграничным возможностям, предоставляемым применением техники трафаретной печати. «Я уверен, что посмотрю в зеркало и ничего в нем не увижу, — говорит Энди Уорхол, — люди постоянно называют меня зеркалом. Но что будет, если зеркало станет смотреться в зеркало, что оно там увидит? Что там отразится?»<sup>40</sup>

Человек существует только в качестве части некоего ряда изображений, некой серии, находясь «лицом к лицу» с повторяющим изображение зеркалом. Если для Сартра, автора «За закрытой дверью», ад представляется в виде мира, в котором нет зеркала и в котором каждый человек, предстающий как нечто материальное и неподвижное, испытывает на себе взгляд другого человека, то воспро-

изведение ничтожных, безликих «оригиналов» или «образцов» лишает этот мир всякой системы отсчета, всяких вех, всяких позиций, скрывает или уничтожает любую личность и любую идентичность, любое сходство и тождество: таково зеркало «смертной казни» Арагона<sup>41</sup>, таково и нейтральное, безучастное и немое зеркало Жоржа Перека, столь точное, что сами предстающие в нем «избыточные факты информации», вроде морщин, открытых пор или волосков, «отталкивают» воображаемое и ускользают, уходят от интерпретации. «Это отражение, тупое, невыразительное, похожее, скорее, на бычью морду, чем на человеческое лицо, отражение, которое жизненный опыт приучил тебя воспринимать как наиболее точное и надежное изображение твоего лица, кажется, не испытывает к тебе никакой симпатии, никакой признательности, словно оно тебя совсем не узнает или, вернее, оно, вроде бы узнавая тебя, стремится не выказывать никакого удивления, и для этого предпринимает большие усилия... Оно не может сказать тебе ничего особенного, своеобразного, странного, потому что ему нечего тебе сообщить»<sup>42</sup>. Глаз видит глаз, т.е. видит пустую дыру зрачка, отражение выражает равнодушие, полнейшее безразличие, и его ничтожность заражает и портит то, что служило для него оригиналом, образцом. Оно не порождает никакого протеста, оно не вызывает даже страха; оно не «высвобождает» никаких чувств и ощущений, ничего, кроме скуки и тоски.

«Зеркальный лес» или «зеркальная пустыня» завоевали, заплонили XX в., постоянно напоминая человеку урок, который чеканными фразами твердил век XVII, но только лишая его мистического значения: «Человек есть не что иное, как отражение и тщеславие, и только это он и есть». «Немая поверхность, — как говорил Борхес, — необитаемая, непроницаемая, где «все — событие и ни-

что не является воспоминанием»<sup>43</sup>, зеркало, разумеется, весьма метафорически символизирует собой современный мир посредственности, мир подражательства и мир забвения. Другая сторона есть всего лишь пародия, точно так же, как и мир зазеркалья есть всего лишь подобие, видимость, иллюзия, т.е. обман, «иллюзорное жилище, похожее на то, в котором человек обитал на земле». Страх, вернее, настоящий ужас перед зеркалом, перед образом ненавистного отцовства, удваивающим и все умножающим, неотступно преследует Борхеса, ибо этот страх показывает ему невероятные размеры того лабиринта, в котором человек, помещенный в самый центр бесконечных коридоров и непреодолимых перекрестков, оказывается всегда очень и очень далек от маловероятного, а вернее, невероятного выхода.

«Какой секрет, какую тайну ты пытаешься разгадать, глядя в твое надтреснутое зеркало?» Именно желание постичь эту тайну, именно желание приобрести сокровенное «внутреннее» знание движет человеком, заставляя его вглядываться в свое отражение и задавать ему вопросы. На протяжении столетий человек создает себя перед зеркалом, «примеривает» на себя различные роли, видит в себе различных людей, соглашается исполнить эти роли, объединяет в себе разнообразные изменения и свыкается с ними; он смотрит на отражение своего лица и с трудом различает смутно видимые контуры тайны, окутывающей Лик Господа. А затем черты его собственного отраженного лица искажаются, и он открывает для себя весь ужас познания самого себя. Зеркало трескается либо разбивается. С осколками зеркала связывается настоящая «география» фантазмов: утрата «корней», шаткость сходства и тождества, ненадежность личности и идентичности, фантазмы погружения и поглощения, лабиринтообразное пространство, страх бессилия и распада на части.



### Часть третья. Тревожная странность

Те же самые осколки зеркала содержат в себе некую надежду на возможность возрождения по другую сторону зеркала, в зазеркалье, в мире грез и сновидений, в мире воображения, каковым является мир искусства. Пока поэт просит магию слов и метафоры зеркала служить ему проводниками в этот мир, он узнает свое многосложное, разностороннее и переменчивое лицо, многократно и постоянно то распадающееся, то соединяющееся вновь в калейдоскопическом мелькании разбитых форм. Но проход в зазеркалье приводит к чему-то невыразимому, к чему-то, что утратило связи с реальным миром, к неясности, путанице, беспорядку и пустоте. Мир утрачивает свою внятность и понятность, и в этом хаосе человеческое «Я» угадывает, что оно раздроблено на части. Единство и независимость субъекта оказываются всего лишь иллюзией, быстротечной и относительной.

На смену цели, поставленной гуманистами эпохи Возрождения и заключенной в призыве «Познай самого себя», приходят равнодушие, распад и искажение. Зеркало отказывается от своей функции установления определенных связей между видимым и невидимым, а также отрывается от всяческой «символической деятельности». Психоневропатологу известно, что нарушения, связанные с восприятием зеркального изображения, являются явными признаками безумия и что безучастность есть «крайняя» форма или последняя стадия подобных нарушений, ибо речь идет о «стадии зеркала наоборот», и именно в этой стадии, похоже, пребывает декадентское искусство конца века.

## Заключение

Это путешествие сквозь века и разнообразные пласты человеческого знания было своеобразной попыткой создания социально-исторической картины и ее обрамления, на фоне которых человек мог обращать взгляд на самого себя. Психологическая роль зеркала стала проявляться в эпоху Античности в концептуальной системе, разработанной в тот период для того, чтобы служить основанием для рассудочной деятельности людей и для создания умозаключений, основанных на аналогии, а также для того, чтобы служить основанием для мышления, способного оперировать системой символов.

Изображения, появившиеся в старинных зеркалах, изображения одновременно и немного тусклые из-за мутности стекла, и в то же время блестящие, связанные с «оригиналом» неосязаемой нитью сходства, давали возможность увидеть отражение сверхъестественной реальности.

По мере того как индивидуум преодолевал ступени самоидентификации в процессе своего исторического существования и в процессе обретения знаний о своем теле, зеркало представляло для него средство и способ определять свои границы, так сказать, «очерчивать свои контуры, становиться видимым и отличным от других». Успехи в области технологии, достижения в промышленном производстве стекла XV–XVI вв. и знания, обретен-

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ные в области механизмов зрения (XVII в.) повлекли за собой и «метафизический упадок» зеркала. Лишившись налета таинственности, зеркало, ставшее совершенно прозрачным и обычным (в отличие от глубокой древности, где оно было предметом чрезвычайно редким), превращается в инструмент адаптации и дает человеку возможность пользоваться свободой для «свидания с самим собой наедине». Ясность и четкость отражения как физического явления, а также наличие определенной дистанции между отражаемым «оригиналом» и его изображением в зеркале дают возможность создания прекрасного зрелища, настоящего театра, где люди с восторгом предаются постановочному искусству, превращениям и переодеваниям. Все игры, все иллюзии, все обманы там возможны, ибо прозрачное зеркало заставляет забыть о том, что его поверхность является настоящей помехой, мешающей видеть и понимать реальность, и человек, с помощью зеркала как бы обретающий возможность как бы манипулировать пространством, пользуется могуществом зеркала и своим собственным могуществом.

Но это могущество не приносит удовлетворения, ибо тот, кто смотрит на себя, никогда не может создать себя как «чистое, абсолютное зрелище», ведь он является одновременно и субъектом и объектом, судьей и стороной некоего судебного разбирательства, палачом и жертвой, разрывающимся между тем, что он есть, и тем, что он знает; он осознает тот факт, что между ним и его отражением существует некая дистанция, но в то же время он продолжает объединять себя со своим изображением, и все его несчастья происходят именно из этой двойственной, полусоглашательской позиции. Денди является воплощением последней, наивысшей формы осознания самого себя, и через эту форму он, актер, исполняющий роль самого себя, продолжает наблюдать мучительный про-

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

цесс разделения существа и видимости, продолжает идентифицировать себя с зеркальным «Я»; по выражению Старобинского, денди обладает «красотой сумерек, навевающих грусть»<sup>1</sup>; после денди наступает эпоха разочарования, скуки и тоски, когда субъект как бы растворяется в игре отражений или распадается на части в обезличенной объективности.

В то же время отражение никогда не было совершенно «адекватным», т.е. тождественным «оригиналу», оно всегда было как бы затянато легкой пеленой желаний. Операция, суть которой заключается в превращении субъекта в объект, в превращении внутреннего во внешнее, эта операция искажает, уродует его лицо, разрушает сходство, и это искажение является необходимым условием всякого взгляда, обращенного на самое себя; вероятно, человеку следовало бы научиться видеть себя, не смотря на себя, застигать себя врасплох в тот момент, когда этого совсем не ждешь, оставаясь чужим для себя самого; истина как бы тайно, хитростью вторгается в сферу несхожести, но именно тогда странность и оборачивается угрозой.

Надо постоянно «соблазнять» зеркало под страхом того, что увидишь, как в нем внезапно появится твой двойник, злобный и вредоносный, эдакий гримасничающий дьявол, являющийся фантастической проекцией демонов, обитающих внутри тебя и терзающих тебя.

Власть зеркала оказывает воздействие прежде всего на женщину, подчиняет ее себе, ибо женщина создает себя под воздействием взгляда другого человека<sup>2</sup>, по крайней мере так было на определенном этапе культурного развития человечества. Цивилизация может предоставлять женщине другие средства самореализации, помимо тех, что заключены в спираль «красота – обольщение – любовь», но зеркало всегда остается «привилегирован-

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ным» и в то же время чрезвычайно уязвимым местом обитания женственности; зеркало, словно беспощадный судья, ежедневно приговаривает женщину «производить учет» ее прелестей, и однажды она слышит новый приговор, в котором ей объявляют, что она уже не самая красивая на свете. Пожалуй, никто лучше Колетт не описал того состояния, в которое впадает женщина, когда находится перед лицом этого беспощадного свидетеля, показывающего ей уродство, безобразие ее обветшавшего тела, неспособного вызвать желание в другом человеке и в то же время неспособного отказаться от своих желаний; припомним, как старая сладострастница пытается найти в зеркале ту девушку-подростка, которой она была когда-то, но видит лишь некое призрачное видение: «Старая, задыхающаяся, дрожащая женщина повторила в зеркале ее движение, и Леа спросила себя, что у нее может быть общего с этой сумасшедшей старухой»<sup>3</sup>. Удовольствие, испытываемое при самолюбовании, превращается в полную противоположность, и в литературе можно найти множество описаний сцен мучительного прощания с собой перед зеркалом.

Отражение бросает вызов «оригиналу», и «оригинал» может ответить на вызов, причем ответы могут быть разные: от зеркала можно бежать, его можно закрыть, занавесить покрывалом, наконец, его можно разбить. Можно также уподобиться малому ребенку, прилипнуть к зеркалу, т.е. прижаться к нему и показывать самому себе язык, тарашить и выкатывать глаза, делать нос, кривляться и корчить рожи, пытаться таким образом при помощи гримас заковать двойника, скрывающегося по другую сторону зеркала, а затем принудить его заключить с человеком сделку. Сартр рассказывает, как он в далеком детстве, когда его впервые очень сильно унизили и обидели, бросился к зеркалу и принялся гримасничать: «От мучитель-

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ных, причинявших острую боль приступов стыда я защищался своеобразным способом, создавая состояние некой заторможенности путем сокращения некоторых мускулов. Зеркало оказывало мне в том большую помощь, ибо я возложил на него обязанность сообщать мне о том, что я — чудовище... Я же путем искажения черт и сморщивания некоторых частей добивался полного искажения всего лица, я уродовал себя так, словно меня опрыскали купоросом, и все для того, чтобы стереть с лица следы прежних улыбок»<sup>4</sup>. Гримаса приносит человеку облегчение анаморфоза, но облегчение лишь временное; зеркало не сообщает ни о чем, кроме как о странности и чужеродности обыкновенного, обыденного или об обыкновенности странного и чужеродного. «От зеркала я узнал лишь то, что и так уже знал давным-давно, а именно, что я был ужасно, чудовищно естествен».

В современном мире, наводненном зеркалами до предела, что может сообщить изображение, встроенное в этот мир силой привычки, изображение, «износившееся» от того, что по нему скользит столько взглядов? Человек более не может избежать взглядов множества глаз, следящих за ним; ежеминутно человеку предлагают представить на обозрение его характеристики и свидетельства, удостоверяющие его способность к жизни в обществе, над ним постоянно осуществляется контроль, не только контроль за внешним видом, но и за чувствами и желаниями, и при таком контроле подвергается проверке соответствие человека навязанному извне «товарному знаку» или «сертификату качества», таким, как «молодость» (или «моложавость»), «здоровье» или «материальное благополучие»... Индивидуум превращается в изображение, в образ, он затравлен, потому что взгляды других преследуют его всегда и повсюду, вплоть до самых интимных моментов его жизни, он затравлен до такой степени,

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

что Милан Кундера «изобретает» новую всемогущую и всеобъемлющую науку, «имагологию», или «имеджеологию»<sup>5</sup>, со множеством ответвлений и направлений, науку, подчиняющуюся все более и более строгим законам.

Затрата избыточной психической энергии при контакте с зеркальным изображением неразрывно связана с обесценением, недооценкой субъекта, с возникновением у него чувства ущемленности, а также связана и с постоянно повторяющимся и звучащим все настоятельнее требованием сходства и тождества.

Вместе с успехами современной техники в сфере оптики и воспроизводства и размножения изображения, способствующих тому, что люди смогли показать и увидеть то, что они прежде не видели: движение, объемность, обратную сторону, т.е. невидимую сторону вещей<sup>6</sup>, – изображение обретает и неведомую прежде силу и власть. Бесконечные возможности дублирования и воспроизводства обобщенных изображений (если употреблять современную терминологию, то можно назвать их и синтетическими), разумеется, опустошают субъекта, лишая его отличий от других и его тайны, но однако же сам механизм, действующий в наше время, столь хитроумен, что в конце концов изображение освобождается от его обесцененного статуса копии, и воспроизводство перестает быть простым калькированием реального, простой имитацией. Мощный поток увлекает зеркало в этот бескрайний океан революции в сфере изображения, где имеет значение и принимается в расчет только видимое, «по контрасту со всемогуществом, прежде признававшимся за великими, невидимыми, сверхъестественными силами»<sup>7</sup>. Сейчас рождается новая психология, появляется новое «общественное (социальное) пространство», тесно связанное с инновационными технологиями, и явления эти столь новы и необычны, что только авторы фантастичес-

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ких романов пока еще обладают дерзостью и отвагой, чтобы осмелиться представлять их в своем воображении<sup>8</sup>.

В нашем мире слишком много зеркал? Очень красивая картина Рене Магритта, написанная в 1937 г. и известная под названием «Запретное воспроизведение», как бы отвергает это всемогущество видимости, зеркала и изображения, превратившегося в штамп, в клише, а по сути — в негатив. Зритель видит, что на картине изображен мужчина, стоящий к нему спиной и рассматривающий себя в зеркале, где он видит, как это ни странно, не свое лицо, а именно свою спину. Таким образом человек как бы провозглашает свое право повернуться спиной к серийному, массовому воспроизведению, к изображениям, воспроизводимым в огромных количествах, к пристрастному, «инквизиторскому» взгляду всевидящего общества, парализующего, замораживающего личности. Короче говоря, человек провозглашает во всеуслышание свое право скрывать от общества свое лицо и хранить свою тайну. Чем больше будет изображений и отражений, тем глубже будет скрыта тайна. Зрение, способное одновременно вести наблюдение за многими субъектами, только заставляет отступать невидимое все дальше и дальше, и зеркало всегда будет тревожить воображение человека, ибо мысли о том, что в зеркале есть нечто, чего там в действительности нет, всегда будут преследовать его неотступно.



## Комментарии

### ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> Saint-Simon, *Mémoires* (1699), Pléiade, 1983, t. 1, p. 652.

<sup>2</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, t. IV, p. 354, cité par H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, 4 vol., Paris, 1887–90; t. 3, col. 796. Таллеман де Рео, «Занимательные истории» (в русском переводе).

<sup>3</sup> Mme de Chastenay, *Mémoires*, Paris, 1896, p. 226.

<sup>4</sup> A. Corbin, *Le Temps, le Désir et l'Horreur*, Aubier, 1991, p. 231. Можно сказать, что Ален Корбен, предложивший на одном из семинаров Жана Делюмо в Коллеж де Франс провести исследование, как изменялись и какую роль играли в разные эпохи чувства и чувствительность, т.е. исследовать их как объекты истории, стал вдохновителем этой работы.

<sup>5</sup> J. Lacan, «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je», *Revue française de psychanalyse*, n° 4, oct.-déc., 1949. Ж. Лакан, «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я» в том виде, в каком она предстает перед нами в психоаналитическом опыте» (в русском переводе). Реакция ребенка на свое отражение в зеркале была объектом систематического изучения, в частности, особенно увлеклись такими исследованиями Валлон, Штуцман (1931), Гезелл (1948), Амстердам (1960–1970), Заззо (1970–1980); свои выводы эти ученые представляли на различных коллоквиумах. Итак, было отмечено, что к пяти-шести месяцам от роду ребенок начина-

## ВВЕДЕНИЕ

ет улыбаться, если видит в зеркале отражение своего отца, причем улыбается он именно отражению, если же отец в этот момент заговорит, ребенок оборачивается к нему и смотрит на него удивленно, словно осознавая в этот миг разницу между отражением и оригиналом. В восьмимесячном возрасте ребенок протягивает ручки к своему отражению и, кажется, бывает очень удивлен при соприкосновении со стеклом; затем ребенок явно выказывает признаки замешательства и делает попытки преодолеть препятствие. Только позднее он уже может примирить в своем сознании «тело ощущаемое» и «тело видимое», пройдя стадию обучения, распознавания, узнавания, идентификации другого человека. Распознавание и узнавание самого себя было более трудным процессом и по наблюдениям Гезелла, у которого среди испытуемых было более пятисот ребятишек, успеха ребенок в данной области достигал лишь в возрасте 20–24 месяцев от роду, но, по мнению Заззо, лишь в период между 24 и 28 месяцами обретал способность идентифицировать и мысленно соединять в единое целое свое тело, свое изображение (т.е. отражение) и свое имя. Таким образом, по поводу самоидентификации исследователи к согласию не пришли, одни считают, что осознание самого себя происходит в более раннем возрасте, другие – что в более позднем, но все они рассматривают зеркало как вполне приемлемое средство для тестирования ребенка и для оценки видимых его успехов в процессе осознания себя, а также как важную веху, отмечающую значительный этап в процессе становления личности, становления «Я», потому что зеркало открывает ребенку единую картину его собственного тела, которое он раньше знал лишь по ощущениям отдельных частей.

<sup>6</sup> *La Tortue qui parle. Contes de Corée*, rassemblés par M. Coyaud, Fédérop, 1979, p. 101–109.

<sup>7</sup> Du Laurens, *Imirce*, Paris, 1765. Повествование о том, как некий философ воспитывает двух детей, держа их с рождения в погребке, не допуская никаких контактов с другими людьми и наблюдая за их реакциями; и вот однажды он кладет в корзину, в которой в погреб спус-

кается пища, зеркало. Дети изумлены и сначала не могут идентифицировать себя, но потом, узнав в зеркале лицо другого, каждый из них достигает успеха.

<sup>8</sup> Прейер изучал поведение селезня, после смерти подруги постоянно державшегося около зеркала, потому что он видел в зеркале отражение и не чувствовал себя одиноким, так как, вероятно, полагал, что видит в зеркале свою подругу. Валлон наблюдал за поведением собаки, которую хозяин гладил перед зеркалом: собака при этом поворачивалась к хозяину и либо не обращала внимания на зеркало, либо даже избегала смотреть на него. Зато шимпанзе (исследования Кёллера и Гэллапа), сидя перед зеркалом и наблюдая свое отражение, совал лапу за зеркало. Если обезьяне поставить на нос красное пятно, она будет пристально рассматривать себя в зеркале и в конце концов поднесет лапу к своему носу, т.е. даст знак того, что идентифицирует свое отражение. Однако очень показательным является тот факт, что когда тот же опыт проводился над шимпанзе, выросшем в изоляции, без каких-либо контактов со своими сородичами, то опыт терпел неудачу, но в том случае, если обезьяну помещали в группу, она начинала себя идентифицировать; таким образом был сделан вывод, что процесс распознавания самого себя происходит через познание и опознание другого и через социализацию, через существование в обществе, где установлены определенные связи. Кёллер подчеркивал, что шимпанзе при проведении опытов проявляли большой интерес к своему отражению, даже если не имели от созерцания его никакой практической выгоды. Следует отметить, что ребенок-дикарь также не осознает, что отражается сам. Каспар Хаузер, Виктор Бонатерра, которого описывал Жан Итар, не идентифицировали себя со своим отражением в зеркале и заглядывали за него, чтобы посмотреть, не спрятался ли кто сзади, так что в данном случае можно говорить о биологической ограниченности животного и о культурной недоразвитости ребенка-дикаря.

<sup>9</sup> G. Peres, *L'Homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967, p. 150.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ  
ЗЕРКАЛО И ЕГО РАСПРОСТРАНЕНИЕ  
ПО СВЕТУ

ГЛАВА I. СЕКРЕТ ВЕНЕЦИИ

<sup>1</sup> Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, 1877–1919, art. «Miroir». *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, H. Leclercq, p. 1415; De Witte, *Les Miroirs des Anciens*, Bruxelles, 1872; Petra Oberlander, *Griechische handspiegel*, Hambourg, 1967; Constance Husson, *L'Offrande du miroir dans les temples égyptiens de l'époque greco-romaine*, Lyon, 1977. Ces miroirs égyptiens retrouvés dans les tombes, liés au culte de la déesse Hathor, étaient destinés à « faire revivre » le visage du défunt. Подобные зеркала находили в Египте в захоронениях, они были связаны с культом богини Хатхор и предназначались для того, чтобы оживить в загробном мире лицо покойника.

<sup>2</sup> Sénèque, *Questions naturelles*, I, XVII. Les Romains modifièrent l'alliage du miroir de bronze, en augmentant l'étain (65% de cuivre, 27% d'étain et 8% de plomb), ce qui les rendit plus pratiques à l'usage, mais moins propres à la décoration.

В русском переводе: Сенека, «О природе». Римляне несколько изменили состав сплава, используемого для изготовления бронзовых зеркал (65% меди, 27% бронзы, 8% свинца), что сделало эти зеркала более практичными, но менее пригодными для украшения жилища.

<sup>3</sup> Apulée, *Apologie*, XIII; Juvénal, *Satires*, II; Ulpian, *Digeste*, XXXIX, II, 19. В русском переводе: Апулей, «Апология», Ювенал, «Сатиры», Ульпиан, «Дигесты».

<sup>4</sup> Plin, *Histoire naturelle*, XXXIII, 45. В русском переводе: Плиний Старший, «Естествознание».

<sup>5</sup> Cité par *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, article «Miroir».

<sup>6</sup> Sénèque, *Epistola* 86. В русском переводе: Сенека, «Нравственные письма».

<sup>7</sup> Suétone, *Vies des douze Césars*, «Domitien», 14; cf. Plin, *Histoire naturelle*, XXXVI, 163. В русском переводе: Светоний, «Жизнь двенадцати цезарей («Домициан») и Плиний, там же.

<sup>8</sup> E. Michon, «Miroirs antiques de verre doublés de plomb», *Bulletin archéologique*, Paris, 1909, p. 231–250. On a retrouvé des miroirs de verre dans des tombes de garnison romaine de la fin du I<sup>er</sup> siècle, en Allemagne. Во время раскопок, произведенных в Германии, в тех местах, где в конце I в. стояли лагерем римские легионы, были найдены в захоронениях стеклянные зеркала.

<sup>9</sup> J. Barrelet, *La Verrerie en France de l'époque gallo-romaine à nos jours*, Larousse, 1954; P. Piganiol, *Le Verre, son histoire, sa technique*, Hachette, 1965.

<sup>10</sup> Cité par F. Husson, *Artisans français, étude historique*, Paris, 1903, t. IV, p. 19.

<sup>11</sup> Cité par J. Boulenger, *L'Ameublement français au grand Siècle*, Arts graphiques, 1913, p. 61.

<sup>12</sup> J. Beckmann, *A History of inventions*, Londres 1846, t. 2, p. 76.

<sup>13</sup> G. Rose-Villequey, *Verres et verriers de Lorraine*, Nancy, Bialec, 1970, p. 62.

<sup>14</sup> L. Fioravanti, *Miroir des ans et des sciences*, éd. de Paris, 1602, p. 102 et ss.

<sup>15</sup> Serge Roche, *Miroirs, galeries et cabinets de glaces*, Hartmann, 1956, rééd. Bibliothèque des Arts, 1988.

<sup>16</sup> G. Bechtel, *Gutenberg*, Fayard, 1992, p. 237–245.

<sup>17</sup> J. de Meung, *Le Roman de la Rosé*, vers 17983 et ss. В русском переводе: Жан де Мен, «Роман о розе».

<sup>18</sup> N. Volcyr de Sérouville, *Traité des Singularitez du Parc d'honneur*, Paris, 1530, ch. IV.

<sup>19</sup> Cité par G. Rose-Villequey, p. 62.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 62–70.

<sup>21</sup> A. Cochin, *La Manufacture des glaces de Saint-Gobain*, Paris, 1865. E. Garnier, *Histoire de la verrerie*. Tours, 1886; A. Gasparetto // *vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venise, Neri Pozza éd. 1958.

<sup>22</sup> Cité par A. Cochin, p. 83.

<sup>23</sup> Dessin de G. J. Grelot fait à Ispahan en 1674, dans *La Relation de voyage de Ambrogio Bembo*, ms. de Minneapolis. Description du palais de Lahore dans «Voyage de William Finch» (1610), par I. Stchoukine, dans *Portraits Moghols, Revue des Arts asiatiques*, t. 7, 1931. Зарисовка дворца в

Исфахане, сделанная Г.Ж. Грелот в 1674 г., служит иллюстрацией к изданию сообщения о проделанном путешествии господина Амброджио Белебо, описание дворца в Лахоре приводится в книге «Путешествие Уильяма Финча».

<sup>24</sup> Le Président de Brosses (*Lettres familières écrites d'Italie, 1739–1740*, Paris, 1858, t. 1, p. 219) décrit la technique du soufflage lorsqu'il visite les verreries de Murano d'une manière peu différente de ses prédécesseurs. Господин де Бросс описывает технику выдувания стекла, которую он видел во время визита в Мурано, и описывает ее несколько иначе, чем его предшественники.

<sup>25</sup> Cl. Mermet, «Farce joyeuse et récréative» dans *Les Nouveaux Recueils des farces françaises XV–XVI siècles*, Slatkine, 1968, p. 174.

<sup>26</sup> *Les Dits de Maître Aliboron*, *ibid.*, p. 207.

<sup>27</sup> E. Boileau, *Le Livre des métiers*, Paris, 1879, p. 37.

<sup>28</sup> «Inventaire des meubles d'un marchand d'Auxerre», par E. Drot, dans *Bulletin de la Société scientifique de l'Yonne*, 1899, p. 201–202.

<sup>29</sup> Vidal et Duru, *L'Histoire de la corporation des marchands merciers, grossiers, joaillers*, Paris 1912, p. 76, H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1887–1890, 4 vol., art. «Miroir», t. 4, col. 785 et sv.

<sup>30</sup> Duplessis-Mornay, *Mémoires*, Paris, 1969, t. II, p. 210.

<sup>31</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1871, art. «Miroir», p. 132–137.

<sup>32</sup> E. Deschamps, *Ballade*, et *La Complainte du trop tost marié*, éd. U. Nystrom, Helin, 1940.

<sup>33</sup> Catalogue de l'Exposition, «*Les Fastes du Gothique*», 1981–1982, p. 170–171.

<sup>34</sup> H. Havard, *op. cit.*, t. 3, col. 795.

<sup>35</sup> J.-J. Perret, *La Pogonotomie ou l'Art d'apprendre à se raser*, Paris, 1769.

<sup>36</sup> Serge Roche, *op. cit.*, p. 42.

<sup>37</sup> H. Havard, *op. cit.*, t. 3, col. 803.

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. 2, col. 991.

<sup>39</sup> *Description et Inventaire des robes, bagues, bijoux et meubles que Mme de Saint-Chamond a eus de son père Mgr de Tournon*, 4 fév. 1610. Sonnet de Courval, *Œuvres poétiques*, publiées par P. Blanchemain, Paris, 1876.

<sup>40</sup> La Fontaine, *Fables*, «l'Homme et son image», Pascal, *Pensées* VII, 25, éd. Havet; Corneille, *La Place royale*, II, 4.

В русском переводе: Лафонтен, басня «Человек и его изображение»; Б. Паскаль, «Мысли»; П. Корнель, «Королевская площадь».

<sup>41</sup> *Libre de raison* de Marguerite Mercier (1650–1688), dans *La Qualité de la vie au XVI<sup>e</sup> siècle*, 7<sup>e</sup> colloque de Marseille, n<sup>o</sup> 109, 1977.

<sup>42</sup> P. Le Chanu, *Objets d'an et Objets de piété dans les inventaires après décès, 1580–1630*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Chaunu, Paris, 1985.

<sup>43</sup> Minutier central. Etudes I, 53, 54, IX, 379, 381, 386, 395, 396, 397, 404, 406, 407, XVI, 22, 457, 458, 459, 460, XVIII, 217, 218, XIX, 314, XX, 306, 307, 308, 309, 310, XXVI, 85, LI, 259, LXVI, 68, 160, LXXII, 300, LXXXIV, 63, LXXXVI, 218, 457, CV, 448, 462, CXII, 287, CXIII, 69.

<sup>44</sup> Haudicquer de Blancourt, *De l'Art de la verrerie* (1691), Paris, 1718, L. 12, p. 233.

<sup>45</sup> *Lo Specchio e il Doppio*, Milan, Fabbri éd. 1987, p. 95.

<sup>46</sup> C. Pris, *La Manufacture royale de Saint-Gobain, 1665–1830, Une grande entreprise sous l'Ancien Régime*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1975, p. 75.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>48</sup> E. Frémy, *Histoire de la Manufacture royale des glaces de France*, Paris, 1909, pièces annexes.

<sup>49</sup> Pour les montages financiers, cf. J.-P. Daviet, *Une multinationale à la française, Saint-Gobain, 1665–1989*, Fayard, 1989.

## ГЛАВА II. КОРОЛЕВСКАЯ МАNUФАКТУРА ПО ПРОИЗВОДСТВУ СТЕКОЛ И ЗЕРКАЛ

<sup>1</sup> Quatre études principalement retracent les débuts et l'essor de la Manufacture de Saint-Gobain. La première est celle d'Augustin

Cochin, administrateur de la Manufacture en 1864, *La Manufacture des Glaces de Saint-Gobain*, Paris, 1865. Puis celle d'Elphège Frémy, *Histoire de la Manufacture royale des Glaces de France*, Paris, 1909, avec pièces annexes. Plus récemment, deux thèses ont été soutenues, la thèse capitale de C. Pris, *La Manufacture royale de Saint-Gobain, 1665–1839, Une Grande*

*Entreprise sous l'Ancien Régime*, Lille, service de Reproduction des thèses, 1975, et celle de J.-P. Daviet, centrée sur les aspects financiers de Saint-Gobain: *Une Multinationale à la française, Saint-Gobain, 1665–1989*, Fayard, 1989. Cf. également, L. Zecchin, *Colben e gli Specchi*, Venise, 1950. L'album publié par Saint-Gobain à l'occasion de son tricentenaire. *Compagnie de Saint-Gobain, 1665–1965*, et H. Hamon, *Du Soleil à la terre, une histoire de Saint-Gobain*, Lattes, 1988. В основном начало и расцвет деятельности Королевской мануфактуры в Сен-Гобене освещены в четырех работах. Первой среди них по времени написания является работа Огюстена Кошена, занимавшего в 1864 г. пост управляющего на мануфактуре. Затем была опубликована работа Эльфежа Фреми, а совсем недавно были защищены две докторские диссертации на данную тему, авторами которых являются С. При. и Ж.-П. Давие, сосредоточившие свое внимание на финансовой стороне деятельности мануфактуры. Можно также ознакомиться с роскошным альбомом, подготовленным и опубликованным по заказу предприятия в честь его трехсотлетнего юбилея, а также с книгой господина Амона.

<sup>2</sup> Sur la réglementation des verreries à Venise, cf. D. Bussolin, *Les Célèbres Verreries de Venise*, Venise, 1847; E. Garnier, qui se réfère à V. Lazari, *Notizia délie opère d'arte e d'antiquita délia raccolta correr*, Venise, 1859; P. d'Hondt, *Venise, L'An de la Verrerie, histoire et fabrication*, Paris, 1893; A. Gasparetto, *Vetro di Murano dalle origini ad oggi*, op. cit.; J. Georgelin, *La République de Venise au Siècle des Lumières*, Mouton, 1978. О правилах, действовавших в зеркальных и стекольных мастерских Венеции, см. книгу Д. Буссолена или работу Э. Гарнье, ссылавшегося на труды В. Лазари, а также работы А. Гаспаретто и Ж. Жоржелена и др.

<sup>3</sup> A. Baschet, *Les Archives de Venise*, Paris, 1870, p. 650–654; G.B. Deping, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1852, t. 3, p. 693; P. Clément, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colben*, Paris, 1863, t. 2, p. 499.

<sup>4</sup> E. Frémy, *Histoire de la Manufacture...*, op. cit., p. 27–51.

<sup>5</sup> A. Baschet, *Les Archives de Venise*, op. cit., p. 653, n° 2.

<sup>6</sup> P. Clément, *Lettres, Instructions...*, op. cit., p. 529.

<sup>7</sup> A. Baschet, op. cit., p. 652.



- <sup>8</sup> Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, ch. 29.
- <sup>9</sup> *Le Mercure galant*, décembre 1682.
- <sup>10</sup> Mme de Sévigné, *Lettres*, 13 juin 1685.
- <sup>11</sup> J.-B. de Monicart, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtiments, jardins, bosquets, parcs, statues*, Paris, 1720, t. 1, p. 293.
- <sup>12</sup> J. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi*, Paris, 1901, 5 vol.
- <sup>13</sup> Nous suivons E. Frémy (p. 55) et C. Pris (p. 28).
- <sup>14</sup> A. Cochin, *La Manufacture des glaces...*, op. cit., p. 138–139, et E. Frémy, *Histoire de la Manufacture...* op. cit., p. 74.
- <sup>15</sup> C. Pris, *Histoire de la Manufacture royale...*, op. cit., p. 782.
- <sup>16</sup> P. Clément, *Lettres, Instructions...*, op. cit., p. 499 et G.B. Depping, *Correspondance...*, op. cit., p. 516 et p. 830.
- <sup>17</sup> E. Levasseur, *Histoire du Commerce*, Paris, 1911, t. 2, p. 530.
- <sup>18</sup> C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 775–777.
- <sup>19</sup> Cf. en particulier les *Contes* de Perrault et ceux de Mme d'Aulnoy.
- <sup>20</sup> E. Frémy, *Histoire de la Manufacture...*, op. cit., p. 82.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 206.
- <sup>22</sup> J.-P. Daviet, *Une Multinationale...*, op. cit., p. 20; J.-P. Daviet, *Une Multinationale...*, op. cit., p. 20.
- <sup>23</sup> M. Lister, *Voyage à Paris, 1698–1699*, Paris, 1873, p. 129.
- <sup>24</sup> E. Frémy, *Histoire de la Manufacture...*, op. cit., p. 105.
- <sup>25</sup> G. Brice, *Description de Paris*, éd. 1752, t. 2, p. 248.
- <sup>26</sup> Abbé N.A. Pluche, *Le Spectacle de la nature*, t. 7, p. 80 et pièces annexes.
- <sup>27</sup> C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 723.
- <sup>28</sup> Bosc d'Antic, *Œuvres contenant plusieurs mémoires sur l'art de la verrerie*, Paris, 1780, et C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 723.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 730.
- <sup>30</sup> M. Lister, *Voyage en France...*, op. cit., p. 130.
- <sup>31</sup> *Notice historique de l'Almanach sous verre*, 1668–1834. Ici, 1781, 1783, 1785.
- <sup>32</sup> *Le Livre commode* (d'Abraham du Pradel), Paris, 1692, p. 142.
- <sup>33</sup> *L'Almanach sous verre*, op. cit., 1786 et An IX.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ГЛАВА III

<sup>34</sup> *Bulletin d'encouragement pour l'Industrie nationale*, janvier 1811, p. 322.

<sup>35</sup> *Dictionnaire du Commerce*, Paris 1844.

<sup>36</sup> Cf. E. Frémy, *Histoire de la Manufacture...*, op. cit., p. 328, et J.-P. Daviet, *Une Manufacture à la française...*, op. cit., p. 69.

<sup>37</sup> L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris, 1781–1789, 12 vol., t. 9, ch. 750.

<sup>38</sup> N.-A. Pluche, *Le Spectacle de la nature*, op. cit., p. 85.

<sup>39</sup> C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 708 et E. Creveaux, «La Manufacture des glaces de Saint-Gobain», dans *Société historique de Haute Picardie*, t. 15–16, 1938.

### ГЛАВА III. ОТ ПРЕДМЕТА РОСКОШИ К ПРЕДМЕТУ ПЕРВОЙ НЕОБХОДИМОСТИ

<sup>1</sup> Mme de Sévigné, *Lettres*, 13 juin 1680.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 28 décembre 1689.

<sup>3</sup> Mme de Scudéry, *Mathilde*, Slatkine, 1979, p. 82.

<sup>4</sup> Le Laboureur, *La Promenade de Saint-Germain*, Paris, 1669, p. 53–55.

<sup>5</sup> J. Guiffrey, *Les Comptes de bâtiments du roi*, op. cit.

<sup>6</sup> C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 768.

<sup>7</sup> J.-P. Daviet, *Une Multinationale à la française...*, op. cit., p. 110. В 1850 г. квадратный метр зеркального стекла стоил 60 франков, а рабочий зарабатывал в месяц около 50 франков.

<sup>8</sup> C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 800–810.

<sup>9</sup> M. Lister, *Voyage en France...*, op. cit., p. 130.

<sup>10</sup> C. Pris, *La Manufacture royale*, op. cit., p. 810.

<sup>11</sup> J. Georgelin, *La République de Venise...*, op. cit., p. 78 et Bosc d'Antic, *Œuvres contenant plusieurs mémoires...*, op. cit., p. 58.

<sup>12</sup> C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 755.

<sup>13</sup> P. Husson, *Artisans français...*, op. cit., «Les Miroitiers», t. IV, p. 2; cf. P. Vidai et L. Duru, *Histoire de la corporation des marchands merciers, grossiers et joaillers*. Champion, 1912 et E. Fournier, *Le Livre des enseignes de Paris*, Paris, 1884.

<sup>14</sup> *Lettre d'un Sicilien*, Chambéry, 1714, p. 2.

<sup>15</sup> *Le Mercure galant*, août 1862.

<sup>16</sup> P. Verlet, «Le Commerce des objets d'art et marchands merciers à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Annales E.S.C.*, 1958, n° 1.

<sup>17</sup> S. Roche, *Miroirs, galeries et cabinets de glace*, op. cit., p. 23.

<sup>18</sup> H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, op. cit., t. 4, an. «Toilette»; Lazare Duvaux, *Journal*, Paris, 1751, t. 2, p. 94.

<sup>19</sup> A. Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime. Trois mille foyers parisiens XVII–XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1978, p. 263.

<sup>20</sup> Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture*, Paris, 1780, p. 189 et p. 146.

<sup>21</sup> J.-J. Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, 1774, t. 5, p. 66.

<sup>22</sup> La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747, p. 13.

<sup>23</sup> Minutier central, Paris, *Etudes* XX, 400, XXXI, 5, LXVI, 208, Cil, 163.

<sup>24</sup> Germain Brice, *La Description de Paris*, op. cit., éd. consultées, 1684, 1698, 1717.

<sup>25</sup> *Annonces, Affiches et Avis divers*, 22 mars 1758, 14 juin 1758, 27 juin 1759.

<sup>26</sup> Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture*, op. cit., p. 123.

<sup>27</sup> L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, op. cit., t. 1, ch. 89 et t. 9, ch. 732. В русском переводе: Л.-С. Мерсье «Картины Парижа».

<sup>28</sup> A. Young, *Voyage en France*, 1787, cité par P. Verlet, *La Maison au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Baschet et Cie, 1966, p. 96.

<sup>29</sup> J. Eymard, *Le Miroir dans la poésie française*. Université de Lille III, 1975, p. 189.

<sup>30</sup> J. Callot, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs et usages français*, Paris, 1827, t. 2, p. 99.

<sup>31</sup> Cf. Vivant Denon, *Point de lendemain* et Louvet, *Faublas*.

<sup>32</sup> J.P. Willebrand, *Ordonnances somptuaires de la République de Genève*, 1765, p. 168.

<sup>33</sup> Restif de la Bretonne, *Les Contemporaines*, «La Fille du savetier».

<sup>34</sup> A. Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime*, op. cit., p. 235–241.

<sup>35</sup> D. Roche, *Le Peuple de Paris*, Aubier, 1981, p. 155.

<sup>36</sup> Marivaux, *La Vie de Marianne*, Garnier-Flammarion, 1978, p. 82.

<sup>37</sup> H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, op. cit., t. 2, col. 995.

<sup>38</sup> L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, op. cit., t. 8, ch. 606.

<sup>39</sup> Stendhal, *Armance*, Gallimard Folio, 1975, p. 67. В русском переводе: Стендаль, «Арманс».

<sup>40</sup> *Bulletin et Mémoire de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine*, 1898. B. de Vismes, *Mobilier et Garde-robe d'une dame bretonne, 1767*, Saint-Brieux, 1906. F. Audran, «La Maison et le Mobilier d'un magistrat breton au XVII<sup>e</sup> siècle», et F. Du Bois, «Mobilier d'une bourgeoise de Saint-Malo au XVIII<sup>e</sup> siècle» dans *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1880, t. 7, et 1959, t. 85. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1962, t. 90. R. Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne*, Fayard, 1988, p. 428–431.

<sup>41</sup> M. Garden, *Lyon et les Lyonnais au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Flammarion, 1975, p. 407.

<sup>42</sup> C. Pris, *La Manufacture royale...*, op. cit., p. 762.

<sup>43</sup> Roederer, *Opuscules, an X*, Recueil d'articles publié dans le *Journal de Paris*, cité par J. Eymard, *Le Miroir dans la poésie française*, op. cit., p. 189.

<sup>44</sup> Florian, *Fables*, «L'Enfant et le Miroir», II, 8.

<sup>45</sup> A. Babeau, *La Vie rurale dans l'ancienne France*, Paris, 1882. R. Dauvergne, «Habitation et Mobilier de tisserands beaucerons au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Chartres, la dépêche d'Eure-et-Loir*, 1938.

<sup>46</sup> M. Baulant, «Niveaux de vie paysanne autour de Meaux en 1700 et 1750», dans *Annales E.S.C.*, 1975, p. 515–518.

<sup>47</sup> A. Fillon, *Louis Simon étaminier, 1741–1820*, Université du Haut-Maine, 1986.

<sup>48</sup> Ch. Leroy, *Paysans normands au XVII<sup>e</sup> siècle*, Brionne, Gérard Montfort, 1978.

<sup>49</sup> O. Perrin, *La Galerie bretonne*, 1835.

<sup>50</sup> Maupassant, «Histoire d'une fille de ferme», dans *Boule de Suif et autres contes normands*, Garnier, 1971, p. 80. В русском переводе: Г. де Мопассан, «История одной батрачки».

<sup>51</sup> H. James, *Le Tour d'écrou*. Stock, 1988, p. 25.

<sup>52</sup> S. Tardieu-Dumont, *La Vie domestique dans le Maçonnais rural préindustriel*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1964.

<sup>53</sup> M.B. Miller, *Au Bon Marché, 1869–1920*, A. Colin, 1981.

<sup>54</sup> H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, op. cit., t. 1, col. 163.

<sup>55</sup> Mme de Graffigny, *L'Art de se mettre en ménage*, Paris, 1910.

<sup>56</sup> J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968, p. 27–28.

<sup>57</sup> Comtesse de Gencé, *Le Cabinet de toilette*, Paris, 1870.

<sup>58</sup> Gurgan, *Les Grandes Usines*, Paris, 1870, t. 3, p. 2.

<sup>59</sup> J.R. Pitte, *La Gastronomie française*, Fayard, 1991, p. 167.

<sup>60</sup> M. Steckel, *Notice sur l'emploi des glaces*, Paris, 1890.

<sup>61</sup> E. Zola, *Au Bonheur des dames*, Fasquelle, 1953, p. 258. В русском переводе: Э. Золя, «Дамское счастье».

<sup>62</sup> D. Hockney, *David Hockney photographe*. Centre Pompidou, 1982.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ МАГИЯ ПОДОБИЯ

### ГЛАВА I. ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ БОЖИЮ

<sup>1</sup>P. Hadot, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Florin», dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, t. 13, 1976, p. 81–108.

<sup>2</sup> Следы этих верований существовали еще в начале XX в. во французской провинции, где зеркала после смерти человека закрывали покрывалами и накрывали крышками или кусками ткани сосу-ды с водой в связи с тем, что люди опасались, как бы душа умершего не оказалась пленницей зеркала или воды. Отсюда же берут корни и поверия в то, что осколки разбитого зеркала могут наводить порчу и оказывать губительное воздействие. С. Мерсье в «Картинах Парижа» писал, что когда к умирающему приходит священник для совершения обряда предсмертного, последнего причастия, то следует «непременно занавешивать зеркала, чтобы святое причастие не преумножилось бы, отражаясь в них» (L. V, гл. 385). Во многих культурах бытует представление о том, что отражение в зеркале есть проявление либо души, либо разума. И по сей день представители некоторых африканских племен не позволяют себя фотографировать, боясь, что душа станет пленницей изображения.

<sup>3</sup> V. Ronchi, *L'Optique, science de la vision*, Masson, 1966, et G. Simon, *Le Regard, l'être et l'Apparence, l'Optique dans l'Antiquité*, Seuil, 1988.

<sup>4</sup> Lucrèce, *De natura rerum*, L. IV. В русском переводе: Лукреций Карп, «О природе вещей».

<sup>5</sup> J.-P. Vernant, «Image et transparence dans la théorie platonicienne de la mimésis», *Journal de psychologie*, n° 2, 1975.

<sup>6</sup> A. Delatte, *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*, Paris, 1932.

<sup>7</sup> Platon, *Cratyle*, 432e et *Phèdre*, 235d. В русском переводе: Платон, диалоги «Кратил» и «Федр». Глаз является не только воспринимающим, рецептивным органом, он одновременно является и приемником, и излучателем, ибо он «производит» свет и образы.

<sup>8</sup> Припомним, как Фрейд описывает «нарциссический этап» в развитии «Я». «Субъект начинает воспринимать самого себя и свое тело в качестве объекта любви, прежде чем перейти к объективному выбору другого лица» («Введение в психоанализ»). Этот первичный нарциссизм представляет собой некий переходный этап, но совершенно необходимый, и если его пытаться миновать, если подобные чувства сдерживать и подавлять, то они овладеют человеком с новой, двойной силой, да к тому же будут отягощены нежелательными аффектами. Этот вид нарциссизма чаще всего представляет собой некий способ самозащиты от недооценки самого себя. Человеческие общества подвергают Нарцисса осуждению, потому что он нарушил порядок адаптации человека в человеческом сообществе.

<sup>9</sup> *Vies*, 11,33. В русском переводе: Диоген Лаэртский, «Жизнеописания и мнения знаменитых философов».

<sup>10</sup> *Ibid.* III, 39. Cf. N. Hugédé, *La métaphore du miroir dans les épîtres de saint Paul aux Corinthiens*, Delachaux Niestlé, 1957.

<sup>11</sup> *De Ira*, 11,36. В русском переводе: Сенека, «О гневе».

<sup>12</sup> Plaute, *Epidicus*, v. 382–389. В русском переводе: Плавт, «Эпидик».

<sup>13</sup> Fr. Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Age*, Le Léopard d'or, 1989, II, p. 223.

<sup>14</sup> P. Hadot, *Le mythe de Narcisse et son interprétation par Florin*, op. cit.

<sup>15</sup> H. Grabes, *Spéculum, mirror and looking glass*, Tubingen, 1973, p.240. Cf. *Dictionnaire de Spiritualité*, article «Miroir», et R.M. Bradley, «Backgrounds of the title Spéculum in médiéval literature», dans *Spéculum*, n° 29, 1954.

<sup>16</sup> R. Javelet, *Image et Ressemblance au XII<sup>e</sup> siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*, Letouzé, 1967.

<sup>17</sup> *Cantique des Cantiques*, Vrin, 1959, p. 49 et 81.

<sup>18</sup> L. Vinge, *Thé Narcissus Thème in Western European Literature up to the Earley 19th Century*, Gleerups, 1967.

<sup>19</sup> *Liber divinorum operum*, Patr. Latine, 197, col. 674.

<sup>20</sup> О появлении этих «книг-зерцал», тесно связанных с направлениями мысли, развивавшимися в лоне монашеских орденов цистерцианцев и бенедиктинцев, можно прочесть в следующих изданиях: *Le Cahier d'Etudes médiévales, Jean de Beauvais* (cahier spécial n° 4), Vrin 1990, l'article de Einar Mar Jonsson, «Le Sens du titre *Spéculum*», p. 11 et ss.

<sup>21</sup> Saint Thomas, *Somme*, 11,2, q. 180 a. 3. Cité par H. Leisegang «Dieu miroir de l'âme et de la nature», dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, 17, 1937.

<sup>22</sup> Crombie, *Robert Grossetête and the origine of Experimental sciences*, Clarendon Press, 1953.

<sup>23</sup> G. de Bruyne, *Etude d'esthétique médiévale*, 1946, Slatkine, 1975, t. 3, p. 239 et sq.

<sup>24</sup> J. Eberley, *The lover's glass: Nature's discourse on optics and the optical Design of Romance of the Rosé*, dans *University of Toronto Quarterly*, 1977.

<sup>25</sup> G. de Bruyne, *Etude d'esthétique médiévale*, op. cit., t. 3, p. 151.

<sup>26</sup> Marguerite de Porete, *Le Miroir des âmes simples et anéanties*, Albin Michel, 1984. Cf. sur ce thème le *Dictionnaire de Spiritualité*, article «Miroir».

<sup>27</sup> Cf. par exemple de Nicolas Froment, *Le Buisson ardent* (1476) ou de Konrad Witz, *La Vierge et l'Enfant se mirant dans un bassin* (v. 1445).

<sup>28</sup> A. Tripet, *Aspects de l'analogie à la Renaissance*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1977, t. 39, p. 6–21.

<sup>29</sup> M. de Certeau, «Le Secret d'un regard», *Traverse*, 1984, n° 30–31. Cf. également A. Minazzoli, *La Première ombre*, éd. de Minuit, 1990.

<sup>30</sup> N. de Cues, *Le Tableau ou la Vision de Dieu*, traduction A. Minazzoli, Cerf, 1986, ch. IV, p. 36. В русском переводе: Николай Кузанский, «Об изображении, или Видение Бога».

<sup>31</sup> P. Magnard, «Imago Dei, Imago mundi», dans *Miroirs et Reflets, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe*, Presses universitaires de Dijon, 1989.

<sup>32</sup> J. Vilain, «L'Autoportrait caché», *Revue d'art*, n° 8, 1979, p. 53.

<sup>33</sup> G. Didi-Huberman, «Le Visage entre les draps», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 41, 1990, p. 21–54.

<sup>34</sup> Епископ Брисонне в послании к Маргарите Наваррской призывал ее постоянно смотреться в «это зеркало, которое очищает и освещает своим сиянием и доводит до совершенства все прочие зеркала», а она в качестве ответа написала поэму «Зеркало распятого Иисуса». *Miroir de Jésus crucifié* (Ed. dell'Orso, 1984, introd. p. XXII).

<sup>35</sup> Ibid., v. 6.

<sup>36</sup> Ibid., v. 833.

<sup>37</sup> Тереза Авильская в своей «Автобиографии» пишет, что грех еретиков оказался столь тяжек, что под его гнетом зеркало разбилось. Thérèse d'Avila, *Autobiographie*, Cerf, 1982, ch. 49, p. 385.

<sup>38</sup> Ch. Bovelles, *De la Sagesse*, éd. P. Magnard, Vrin, 1982.

<sup>39</sup> Manetti, *De Dignitate hominis*, Baie, 1582, Ll, p. 121.

<sup>40</sup> J. de Chesnes, *Miroir du Monde*, Paris, 1587, Préfaces.

<sup>41</sup> Cité par Mario Praz, *Studies in XVIIth c. imagery*, éd. de Storia e Letterature, Rome, 1964.

<sup>42</sup> G. Simon, *Structures de pensée et objets du savoir chez Kepler*, Service de reproduction des thèses, Lille III, 1979, p. 518–589.

<sup>43</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p. 38.

<sup>44</sup> Article apocryphe du *Leipziger Stadtanzeiger* de 1839, cité par Walter Benjamin, dans *Petite Histoire de la Photographie, Essais, I*, Denoël Gonthier, 1983, p. 150.

<sup>45</sup> На эту тему могущества и власти образа или отражения, занимающего место оригинала благодаря технике фотографии и кинематографа, можно прочесть научно-фантастический роман «Изобрете-



ние Мореля», автором которого является известный писатель Бьой Казарес. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, R. Laffont, 1973.

## ГЛАВА II. ТРИУМФ МИМИКРИИ ИЛИ ИМИТАЦИИ

<sup>1</sup>Cité par J. Cabanis, *Saint-Simon l'admirable*, Gallimard, 1974, P. 57.

<sup>2</sup> La Rochefoucauld, *Maxime 206*. В русском переводе: Ларошфуко, «Максимы».

<sup>3</sup> Mme de Scudéry, *Histoire de Célamire*, Slatkine, 1979, p. 602.

<sup>4</sup> *Lo Specchio e il doppio*, Fabbri éd. 1987. Cf. A. Zucchari, «La Prudenza», p. 152–156, «La Conoscenza», «La Vista», p. 168–175.

<sup>5</sup> Cornélius Agrippa, *Sur la Noblesse et l'Excellence du sexe féminin*, Côté femmes, 1990, p. 44.

<sup>6</sup> Fr. Filelfe, *Le Guidon des parents en instruction et direction des enfants*, Paris, 1518, ch. 4, s. p.

<sup>7</sup> Bérenger de la Tour d'Albenas, «Le Miroir» dans *Poèmes du XVI<sup>e</sup> siècle*. Pléiade, 1953, p. 353.

<sup>8</sup> J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement et ornement du corps humain*, Paris, 1582, préface.

<sup>9</sup> B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, éd. G. Lebovici, 1987, p. 85.

<sup>10</sup> Bérenger de la Tour, «Le Miroir», op. cit., p. 355.

<sup>11</sup> G.-B. Délia Porta, *La Physionomie humaine*, Paris, éd. de 1808,

<sup>12</sup> Lemnius, *Les Occultes Merveilles et Secretz*, Orléans, 1568, L. 2, p. 203.

<sup>13</sup> J.-J. Courtine et Cl. Haroche, *Histoire du visage*. Rivages, 1988.

<sup>14</sup> B. Gracian, *L'Homme détrompé (El Criticon)*, Stock, 1931, p. 102.

<sup>15</sup> A. Torche, *Le Chien de Boulogne*, 1668, Slatkine, 1979, p. 4–5.

<sup>16</sup> Tristan l'Hermitte, *Le Page disgracié*, 1643, éd. 1898, p. 124.

<sup>17</sup> Somaize, *Le Grand Dictionnaire des Précieuses*, 1660, éd. 1856, t. 1, p. 51. Le miroir est «le conseiller des grâces, le peintre de la dernière fidélité, le singe de la nature, le caméléon». Le miroir fait partie du vocabulaire de la galanterie: «Qu'une belle est heureuse et que de doux moments / Quand elle en sait user accompagnent sa vie / D'un côté le miroir, de l'autre les amants / Tout la loue: est-il rien de si digne d'envie?», La Fontaine, *Clymène*, éd. 1893, t. 7, p.168. Зеркало – это советник граций, подающий совет относительно изящества и любезных

манер, это верный и преданный художник, изображающий все в высшей степени точно, это — обезьяна природы, т.е. подражатель, это — хамелеон». Зеркало входит в состав «Словаря галантности», о чем свидетельствует Лафонтен.

<sup>18</sup> A. Torche, *Le Chien de Boulogne*, op. cit. p. 5.

<sup>19</sup> Nicole, *Premier Traité de la connaissance de soy-mesme*, 1669, t. 13, p. 27

<sup>20</sup> *Recueil de portraits et éloges dédié à la Grande Mademoiselle* (1659), p. 89.

<sup>21</sup> Mme de Staal-Delaunay, *Mémoires*, 1755, Mercure de France, 1970, p. 40.

<sup>22</sup> Les «Miroirs» de Cotin, en particulier, fourmillent en devinettes. «Зеркала» Котена, например, прямо-таки изобилуют загадками.

<sup>23</sup> *Les Entretien galants d'Aristipe et d'Axiane*, Paris, 1664, «Dialogue du grand miroir et du miroir de poche», p. 145—215.

<sup>24</sup> La Fontaine, *Psyché*, dans *Œuvres*, Paris, 1892, t. 8. L. 2, p. 155.

<sup>25</sup> N. Faret, *L'Honneste Homme ou l'Art de paraître à la cour*, Paris, 1630, p. 21.

<sup>26</sup> J. de Courtin, *Traité de civilité*: «C'est une grande incivilité de se regarder au miroir et de se peigner en présence d'une personne que nous considérons», éd. 1766, p. 151... «Чрезвычайно неучтиво смотреться в зеркало и причисываться в присутствии особы, к коей мы питаем почтение».

<sup>27</sup> *Le Mercure galant*, mars 1672, p. 189.

<sup>28</sup> Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*, Garnier-Flammarion, 1967, p. 87.

<sup>29</sup> B. Gracian, *L'Homme universel (El Discrète)*, G. Lebovici, 1980, p. 79.

<sup>30</sup> N. Faret, *L'Honneste Homme...*, op. cit., p. 29.

<sup>31</sup> *Lettre d'un Sicilien à un de ses amis*, Chambéry, 1714, p. 32.

<sup>32</sup> *Les Lois de la galanterie*, Paris, 1644, éd. 1835, p. 17.

<sup>33</sup> Duc de Saint-Aignan, vers dédiés à Mme de Maintenon, cité par E. Delerot, *Ce que les poètes ont dû de Versailles*, Versailles, 1910, p. 27.

<sup>34</sup> Nicole, *Premier Traité...*, t. 13, p. 11.

<sup>35</sup> Enigme du miroir proposée par Mlle de Scudéry, *Le grand Cyrus*, 1653, t. IX, éd. Slatkine, 1972, p. 363. Загадка зеркала, предложенная мадемуазель де Скюдери в «Великом Кире».

<sup>36</sup> Mlle de Scudéry, *Conversations morales*, Paris, 1686, p. 134.

<sup>37</sup> Ch. Sorel, *L'Isle de portraiture. Voyages imaginaires*, éd. Amsterdam, 1788, p. 345.

<sup>38</sup> D. Arasse, «Les miroirs de la peinture» dans *L'Imitation, aliénation ou source de vérité*. Documentation française, 1982, p. 63–85.

<sup>39</sup> L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, op. cit., t. VI, ch. 498. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, p. 132.

<sup>40</sup> La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques ouvrages de peinture*, Paris, 1754, p. 7 et 24.

<sup>41</sup> L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris...*, op. cit, t. VI, ch. 457. С. Мерсье, «Картины Парижа».

<sup>42</sup> Ch. Mermet, *Maximes pour vivre heureux*, Paris, 1662, p. 51.

<sup>43</sup> J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Pléiade, 1959, p. 446 et 510.

### ГЛАВА III. ПРИСТАЛЬНО СМОТРЕТЬ НА СВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ, ЧТОБЫ РАЗГЛЯДЕТЬ СЕБЯ

<sup>1</sup> Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Pléiade, 1953. III, p. 830.

<sup>2</sup> «Portrait d'une abbesse» dans *Recueil de portraits*, op. cit., p. 653.

<sup>3</sup> Lemnius, *Les Occultes Merveilles et Secrets*, op. cit., p. 203.

<sup>4</sup> Bérenger de la Tour, «Le Miroir», op. cit., p. 353.

<sup>5</sup> J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...* op. cit., p. 11.

<sup>6</sup> J.-L. Vives, *Trois Livres de l'instruction de la femme chrétienne*, trad. Paris, 1587, p. 75.

<sup>7</sup> J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...*, op. cit. préface.

<sup>8</sup> C. Ginzburg, *Mythes, Emblèmes, Traces*, Flammarion, 1989, p. 133.

<sup>9</sup> «Qui forge, prépare, retient des images lascives et déshonestes... pêche mortellement», Azpilcueta, *Manuel des Confesseurs*, éd. Rouen 1626, p. 69.

<sup>10</sup> N. Comes, *Mythologiae sive explicationes fabularum*. Pans, 1583, p. 1006. Léon l'Hébreu, *Philosophie d'amour*, Lyon, 1551, p. 175. Cités par J. Eymard, *Le Miroir dans la poésie français*, op. cit., p. 443.

<sup>11</sup> B. de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, v. 14630 et ss. Бенуа де Сент-Мор, «Роман о Трое». Райские и утопические города часто изображали окруженными стенами из хрусталя или из зеркал; прототипом этим воображаемым дворцам и замкам служил Иерусалим в том виде, в котором он изображен в «Апокалипсисе», или дворец священника Жана, где полы выстланы хрустальными плитами и над которым возвышается зеркало, позволяющее видеть очень далеко; эта тема получит развитие в эпоху Возрождения в романе «Битва любви в сневидении Полифила», при изображении Телемского аббатства у Рабле, а также в творчестве Бернара Палисси.

<sup>12</sup> René d'Anjou, *Le Livre du Cuer d'amour espris*, coll. 10/18, 1980, p. 160.

<sup>13</sup> Fr. Colonna, *L'Hypnerotomachie ou Songe de Poliphile*, Club des Libraires de France, 1963, f. 9.

<sup>14</sup> Rabelais, *Gargantua*, LV. В русском переводе: Ф. Рабле, «Гаргантюа и Пантагрюэль».

<sup>15</sup> Montaigne, *Essais*, 111, 13, éd. Villey et Saulnier, p. 1097. В русском переводе: М. Монтень, «Опыты».

<sup>16</sup> Зеркало на протяжении долгого времени было излюбленной метафорой религии и клириков. Иезуит Ж. Давид в длиннейшем трактате «Duodecim specula» (Антверпен, 1610) подверг тщательно анализу все формы зеркал для того, чтобы все их свести к первоначалу, т.е. к зеркалу Создателя; отец Кл. Майяр в большом предисловии к большому своему труду, посвященному браку, сравнивал два таких явления, как брак и зеркало, и свел воедино множество различных метафор отражения (*Le Bon Mariage*, Douai, 1643).

<sup>17</sup> R. de Piles, *Cours de peinture*, Gallimard, p. 93.

<sup>18</sup> Nicole, *Premier Traité...*, op. cit., p. 6.

<sup>19</sup> Ibid., p. 142.

<sup>20</sup> M.-Cl. Lambotte, «La Destinée en miroir», dans *Les Vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'Exposition, 1990–1991, Paris, Musée du Petit-Palais, p. 31–41.

<sup>21</sup> Puget de la Serre, *Les Amours des déesses*, Paris, 1626. Этот образ представляет собой «общее место» для всех моралистов вплоть до XVIII в.

<sup>22</sup> Du Guet, *Traité des Scrupules*, 1718, p. 34.

<sup>23</sup> La Fontaine, *Fables*, «L'Homme et son image», 1,11.

<sup>24</sup> D. Arasse, «Les Miroirs de la peinture» dans *L'Imitation...*, op. cit., p. 83.

<sup>25</sup> S. Alpers, *L'Art de dépeindre, la peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> s.* Trad. Gallimard, 1990, p. 135.

<sup>26</sup> Среди многих работ, в которых анализируется творчество Веласкеса, особо следует отметить страницы в книге М. Фуко «Слова и вещи», а также еще две следующие работы: S. Sarduy, *Barroco*, Gallimard Folio, 1975, p. 125–131, S. Alpers, *L'Art de dépeindre*, op. cit., p. 126–127.

<sup>27</sup> Эту тему не раз разрабатывал Вермейер Дельфтский, в особенности ярко она проявилась в его картине «Девушка с письмом»; зеркало, пустое и холодное, обозначает здесь род занятий художника, т. е. способность к изображению, и его властную силу.

<sup>28</sup> Иногда искусствоведы задавались вопросом: не использовал ли Вермеер некоего натурщика, позировавшего вместо него на его месте; если бы это было так, то это бы исключило саму возможность игры зеркал и отражений...

<sup>29</sup> S. Alpers, *L'Art de dépeindre*, op. cit., p. 48.

<sup>30</sup> Эта тема присутствует у Ротру («Двойники»), главная мысль такова: актерская игра порождает новую истину, изменяющую самого актера. Эта тема проходит через XVIII в. и достигает наивысшей точки в XIX в. с распространением больших зеркал. Так, Мопассан начинает и заканчивает «Милого друга» тем, что герой рассматривает свое отражение в зеркале и оценивает свое положение на социальной лестнице, именно увидев себя в полный рост, одетого в новый костюм, в зеркале, он может как бы предвосхитить, предвидеть свой грядущий успех и стать другим.

<sup>31</sup> V. Nahoum, «La Belle Femme ou le stade du miroir en histoire», dans *Communication* 31, 1979, p. 22–32. Cf. Ph. Perrot, *Le Travail des apparences*. Seuil, 1984, p. 101, et D. Roche, *La Culture des apparences*, Fayard, 1991.

<sup>32</sup> A. Leroy, *Recherche sur l'habillement des femmes et des enfants*, Paris, 1772, p. 239.

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ГЛАВА III

<sup>33</sup> Marivaux, *Le Paysan parvenu*, Pléiade, 1957, p. 574. В русском переводе: Мариво, «Удачливый крестьянин или мемуары г-на...», Cf. M. Deguy, *La Machine matrimoniale*, Gallimard, 1981 et R. Demoris, *Le Roman à la première personne*, A. Colin, 1975.

<sup>34</sup> Marivaux, *Télémaque travesti*, dans *Œuvres de jeunesse*, Pléiade, 1972, p. 772.

<sup>35</sup> Marivaux, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, Garnier, 1969, p. 118.

<sup>36</sup> Crébillon, *Les Egarements du cœur et de l'esprit* (1736), Gallimard, Folio, 1988, p. 244. В русском переводе: Кребийон К. «Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура».

<sup>37</sup> L.-A. de Caraccioli, *Dictionnaire critique et pittoresque*, Lyon, 1768.

<sup>38</sup> J. Starobinski, «Brève Histoire de la conscience du corps», dans *Genèse de la conscience moderne*, PUF, 1983, p. 215–229.

<sup>39</sup> Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942, p. 35. В русском переводе: Башляр Г., «Вода и грезы: опыт о воображении материи».

<sup>40</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Garnier, 1973, p. 99. В русском переводе: Стендаль, «Красное и черное».

<sup>41</sup> Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, dans *Œuvres*, Pléiade, 1987, I, p. 678.

<sup>42</sup> Baudelaire, *La Fanfarlo*, dans *Œuvres*, op. cit., I, p. 553.

<sup>43</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 152. В русском переводе: Т. Готье, «Мадемуазель де Мопен».

<sup>44</sup> L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, op. cit., t. IX, ch. 750.

<sup>45</sup> Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de G. Brummell*, *Œuvres*, Pléiade, II, p. 703.

<sup>46</sup> Edgar Poe, *Philosophie de l'Ameublement*, le Club du Libraire, p. 205.

<sup>47</sup> Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme...*, op. cit., p. 692.

<sup>48</sup> G. Peylet, «Le Moi spéculaire dans la littérature fin de siècle», dans *Miroirs et Reflets, Cahier du Centre...*, op. cit.

<sup>49</sup> Flaubert, *Correspondance*, cité par J. Rousset, *Forme et Signification*, José Corti, 1962, p. 127.

<sup>50</sup> Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Gallimard, Folio, p. 124. В русском переводе: Т. Готье, «Капитан Фракасс».

<sup>51</sup> Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Gallimard, Folio, p. 124.  
В русском переводе: Т. Готье, «Капитан Фракасс».

<sup>52</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, dans *Œuvres*, Stock, 1977, I, p. 38. В русском переводе: О. Уайльд, «Портрет Дориана Грея».

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ ТРЕВОЖНАЯ СТРАННОСТЬ

### ГЛАВА I. ГРИМАСЫ ДЬЯВОЛА

<sup>1</sup> Cité par J. Duvernoy, *Le Registre d'inquisition de Jacques Fournier*, Mouton, 1978, p. 283.

<sup>2</sup> Cité par J. Baltrusaitis, *Le Miroir*, Elmayan-Seuil, 1978, p. 194.

<sup>3</sup> A. Delatte, *La Catoptromancie grecque*, Liège, 1932, p. 28.

<sup>4</sup> Ibid., p. 41. Ibid., p. 41.

<sup>5</sup> *Bullarium romanorum pontificorum*, Turin, 1860, III, p. 2.

<sup>6</sup> J.-B. Thiers, *Traité des superstitions*, éd. 1702, I, p. 127.

<sup>7</sup> Ronsard, *Hymnes*, «Les Daimons», Pléiade, 1950, II, p. 174.

<sup>8</sup> J. Cardan, *De la Subtilité*, Paris, 1556, F 89.

<sup>9</sup> A. d'Aubigné, *Lettres touchant quelques points de diverses sciences*, Pléiade, 1969, p. 855.

<sup>10</sup> G.-B. Délla Porta, *La Magie naturelle*, L. IV, ch. 4, p. 348.

<sup>11</sup> J. Baltrusaitis, *Le Miroir*, op. cit., ch. 8.

<sup>12</sup> Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, éd. 1865, p. 145.

<sup>13</sup> J. Bertaut, *Œuvres poétiques*, «Timandre» (1601), éd. 1891, p. 217.

<sup>14</sup> H. Martin, *Le Métier de prédicateur*. Cerf, 1989, p. 445.

<sup>15</sup> V. de Beauvais, *Spéculum doctrinale*, ch. 176.

<sup>16</sup> J. Dupin (1302–1374), *Le Roman de Mandevie*, s.d. f 53.

<sup>17</sup> J. Gerson, *Œuvres*, Desclée, 1973, t. 9, p. 158.

<sup>18</sup> Van Marle, *Iconographie de l'art profane*. La Haye, 1932, t. II, p. 54;  
Cf. aussi *Lo specchio e il doppio...*, op. cit., p. 157–167.

<sup>19</sup> Comenius, *Janua linguarum*, Genève, 1638, n° 158.

<sup>20</sup> О женщинах с зеркалом, изображенных на гравюрах, см.:  
S. Matthews-Grieco, *Ange ou Diablesse*, Flammarion, 1991.

<sup>21</sup> J. de Sponde, *Méditation sur le Psaume 48*, éd. Boase, 1949, p. 130.

<sup>22</sup> Ассоциативные связи между зеркалом и воображением были весьма характерны для XVI в., ибо считалось, что и то и другое является пристанищем для чудовищ и химер. См. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, 1589.

<sup>23</sup> M.-M. Martinet, *Le Miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain*, Didier, 1981, p. 82 et ss.

<sup>24</sup> Du Laurens, *Discours sur la conservation de la veue, des maladies mélancoliques, des catharres, de la vieillesse*, Paris, 1597, p. 110. et M. Scève, *La Délie*, emblème 26. Cf. J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989.

<sup>25</sup> Psellos, *Traité par dialogue de l'énergie ou opération des diables*, trad. P. Morineau, 1576, p. 26–27.

<sup>26</sup> J. Molinet, «Le Miroir de vie», dans *Faits et dictz de Jean Moli'net*. Société des anciens textes français, 1937, II, p. 673.

<sup>27</sup> J. Le Loyer, *Discours sur les spectres*, Paris, 1608, p. 47.

<sup>28</sup> Josse Bade, *La Nef des folles*, s. d. f 7.

<sup>29</sup> *Eulenspiegel*, Histoires 40 et 95. Cf. J. Lcfebvre, *Les Fols et la Folie*, Klincksieck, 1868, p. 283.

<sup>30</sup> Cf. S. Matthews-Grieco, *Ange ou Diabliesse*, op. cit.

<sup>31</sup> L. Mâle, *L'Art religieux au XIII<sup>e</sup> siècle*, A. Colin, 1931, p. 121. Cf. aussi «L'Iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen Age», dans *L'Erotisme au Moyen Age*, 3<sup>e</sup> Colloque de l'Institut d'Etudes médiévales, Montréal, 1977.

<sup>32</sup> G. de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane*, Droz, 1959, II, p. 354.

<sup>33</sup> Ronsard, *Les Amours*, «La Quenoille», Pléiade, I, p. 168.

<sup>34</sup> G. de Lorris, *Le Roman de la Rosé*, I, v. 550 et sq.

<sup>35</sup> *La Complainte du trop tost marié*, dans P.U. Nystrom, *Poèmes français sur les biens d'un ménage*, Helin, 1940, p. 23.

<sup>36</sup> Jean de Caures, *Œuvres morales*, 1584, VI, 11, F 305. Cf. également Jean de Marconville, *De la Bonté et Mauvaiseté des femmes*. Côté femmes, 1991, p. 63.

<sup>37</sup> S. Matthews-Grieco, *Ange ou Diabliesse*, op. cit., p. 275.

<sup>38</sup> Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, Sources chrétiennes, n° 158, III, 2, p. 31.



<sup>39</sup> Tertullien, *La Toilette des femmes*. Sources chrétiennes, n° 173, I, 1, p. 47.

<sup>40</sup> Cité par J. Wirth, *La Jeune Fille et la Mort*, Droz, 1979, p. 64.

<sup>41</sup> S. Brant, *La Nef des fous*, Strasbourg, 1977, p. 360.

<sup>42</sup> G. de Digulleville, *Le Pèlerinage de l'âme humaine*, F 49. Dante, «Purgatoire», XIII, v. 22–154.

<sup>43</sup> J. Clair, *Méduse*, Gallimard, 1989; illustr., n° 32.

<sup>44</sup> H. Martin, *Le Métier de prédicateur*, op. cit., p. 368.

<sup>45</sup> La Tour-Landry, *De l'Education des filles*, Paris, 1866, p. 70.

<sup>46</sup> R. Brusegan, «Femmes au miroir» dans *Diabes et Diableries*, Genève, 1977.

<sup>47</sup> *Acta Sanctorum*, VIII, p. 813.

<sup>48</sup> Otto Rank, *Le Double*, Payot, rééd. 1975, p. 85, note 2.

<sup>49</sup> Hélinant de Froimont, *Ver de la Mort*, str. II. Sur ce thème du miroir et de la mort, Jean Delumeau (*Le Pêché et la Peur*, Fayard, 1983). На тему зеркала и смерти Жан Делюмо в работе «Грех и страх» приводит цитату из духовного гимна, исполнявшегося во время служб в XVIII в. и несомненно вдохновленного текстом «Contemptus mundi»: «Посмотрите на сей скорбный мрачный предмет (труп), узрите в том скопище праха и тлена самих себя! Вы не сможете увидеть свое отражение в более правдивом зеркале».

<sup>50</sup> J. Wirth, *La Jeune Fille et la Mort*, op. cit., p. 83.

<sup>51</sup> Shakespeare, *Sonnets*, sonnet 77. Шекспир, «Сонеть», сонет 77.

<sup>52</sup> J. Wirth, *La Jeune Fille et la Mort*, op. cit.

<sup>53</sup> Cité par E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Hazan, 1992, p. 17.

<sup>54</sup> Cf. G.K. Hartlaub, *Zauber der spiegel*, Munich, 1951.

<sup>55</sup> Следует обратиться к новелле 15 «Гептамерона» Маргариты Наваррской.

<sup>56</sup> S. Melchior-Bonnet, «Narcisse au féminin, une fiction de la Renaissance», dans *Miroirs et Reflets, Cahier du Centre de recherche sur l'image...*, op. cit.

<sup>57</sup> Le Cavalier Marin, *Madrigaux*, «Dame qui se mire», LXXII.

<sup>58</sup> G. Corrozet, *Les Blasons domestiques*, op. cit.; Pr. Bérenger de la Tour d'Albenas, *Le miroir*, op. cit.

<sup>59</sup> Ange Firenzuola, *Discours de la Beauté des Dames*, trad. J. Pallet, Paris, 1578, F 31.

<sup>60</sup> В русском переводе: Сервантес, «Дон Кихот Ламанчский».

<sup>61</sup> L. Beyerlinck, *Magnum Theatrum vitae humanae*, Anvers, 1631, art. *Spéculum*, t. 6, p. 299.

<sup>62</sup> Sénault, *L'Homme criminel*, Paris, 1663, p. 63.

<sup>63</sup> Dom Vincent, «Conférence pour une profession monastique», *Les Orateurs sacrés*, Encycl. Migne, t. 58, col. 796.

<sup>64</sup> V. Houdry, *Sermons, La Bibliothèque des prédicateurs*, 1715, t. 2, p. 708.

<sup>65</sup> Mme Guyon, *Vie*, Mercure de France, 1988, p. 64.

<sup>66</sup> P. Tronson, *Examens particuliers*, éd. Paris, 1927, ch. 97, p. 226.

<sup>67</sup> Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme*, Seuil, 1984.

<sup>68</sup> По поводу нравов монашеских обителей см. работу Мартины Сонне «Воспитание девочек в Париже в XVIII веке»: Martine Sonnet, *L'Éducation des filles à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, Cerf, 1986. Соответствующие предостережения — наставления вдалбливались в головы и в XIX в.; так, например, в известном учебнике встречаем такой совет, данный девице, принимающей ванну: «Так как невольное смущение, порожденное стыдом, является серьезной помехой для должного осуществления процедур, без коих прием ванны скорее вреден, чем полезен для здоровья, то поплотнее укутайтесь в пеньюар, а, если надо, то закройте глаза и так и оставайтесь с закрытыми глазами до конца омовления» (Мадам Сенар, «Учебник для дам». Mme Cénart, *Manuel des Dames*, 2<sup>e</sup> éd. 1833, p. 37). Вплоть до середины XX в. бывшие ученицы монастырских пансионеров признавались в том, что они могли купаться или принимать ванну только в рубашках.

<sup>69</sup> D. Roche, «Education et Société dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'exemple de la maison royale de Saint-Cyr», dans *Cahiers d'histoire*, 1978, n° 1, p. 3–24.

<sup>70</sup> *Instruction chrétienne des jeunes filles*, 1715, p. 273.

<sup>71</sup> *Geistliche wehranchkornor oder andacht lieder I, 12*, Nuremberg, 1652: «Разумеется, я вижу некий лик, вижу некое изображение, но это не тот лик, что ты дал мне, Господи. Грех разбивает во мне Твое зеркало, но ты можешь собрать и соединить его осколки».

- <sup>72</sup> N. Pasquier, *Lettres*, Paris, 1632, L. 1, p. 280.  
<sup>73</sup> E. Gauthier, *Traité contre l'amour des parures*, 2<sup>e</sup> éd., 1780, p. 122  
<sup>74</sup> P. Caussin, *La Femme, ses vertus, ses défauts*, éd. 1864, III, p. 211.  
<sup>75</sup> A. Petit, *Le Miroir*, Paris, 1747.  
<sup>76</sup> P. Le Moynes, *Les Femmes, la Modestie et la Bienséance chrétienne* (1667), éd. Paris, 1868, p. 75.  
<sup>77</sup> B. Lamy, *De la connaissance de soy-mesme*, Paris, 1669, p. 57.  
<sup>78</sup> J. Delumeau, *Le Péché et la Peur*, op. cit., p. 477.  
<sup>79</sup> J. Ancelin, *L'Amant ressuscité* (1658), Slatkine, 1980, p. 14.  
<sup>80</sup> A. Ferrand, *Histoire des amours de Cléante et Bélièse* (1687), Slatkine, 1979, p. 36.  
Mlle de Scudéry, *Conversations morales...*, op. cit., p. 85–148.

## ГЛАВА II. КРИВЫЕ ЗЕРКАЛА И ЗЕРКАЛЬНЫЕ ХИТРОСТИ

- <sup>1</sup> E. Tabourot, *Les Apophtegmes du Sieur Gauland*, éd. Rouen, 1626, p. 9.  
<sup>2</sup> M. Proust, *A la Recherche du temps perdu, Du Côté de chez Swann*, Gallimard I, 8.  
<sup>3</sup> S. Freud, «L'Inquiétante étrangeté», в кн. *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1952, P, 205.  
<sup>4</sup> Alberti, *Traité de la peinture*, Macula, 1992, p. 193.  
<sup>5</sup> Montaigne, *Les Essais*, III, 13, op. cit, p. 1065.  
<sup>6</sup> Ibid., I, 10, p. 40.  
<sup>7</sup> Ibid., III, 5, p. 880.  
<sup>8</sup> Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre*, op. cit., p. 117.  
<sup>9</sup> J.B. Chassignet, «Retourne le miroir», в кн. *Le Mespris de la vie*, CCLXXIV.  
<sup>10</sup> Morami, cité par Baltrusaitis, *Le Miroir*, op. cit, p. 241.  
<sup>11</sup> L. Van Delft, *La Morale classique*, Droz, 1982, P, 145.  
<sup>12</sup> Sonnet l'Ételan, «Le Miroir», цит. по Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, A. Colin, 2<sup>e</sup> éd., 1968, p. 255. Cf. также Cecilia Rizza, «L'Image dans le miroir», в *Baroque*, n° 3, Montauban, 1969.  
<sup>13</sup> Puget de la Serre, *Le Miroir qui ne flatte point*, Paris, 1668, p. 11.  
<sup>14</sup> Le Moynes, *Les Peintures morales*, Paris, 1645, 1.5, p. 499.  
<sup>15</sup> Cf. G.R. Hocke, *Le Labyrinthe de l'art fantastique*, Gonthier, 1967. P. 110.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ГЛАВА II

- <sup>16</sup> Comenius, *Le Labyrinthe de l'âme*, B. Gracian, *El Criticon*.
- <sup>17</sup> Platon, *Phèdre*, 255, *Le Premier Alcibiade*, 132d.
- <sup>18</sup> M. Scève, *Mocricosme*, I, v, 213–218.
- <sup>19</sup> Cl. de Taillemont, *Champ a plesir*, цит. по J. eymard, *Le Miroir dans la poésie française*, op. cit., p. 475.
- <sup>20</sup> Cité par j. Frappier, «Variations sur le thème du miroir de Bernard de Bentadour à Maurice Scève», *CAIEF*, 1959, p. 134–158.
- <sup>21</sup> R. Belleau, *Amours et Nouveaux Echanges dans Les Poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 543.
- <sup>22</sup> M. Scève, *La Dèlie*, dizain 307.
- <sup>23</sup> Aragon, *Le fou d'Elsa*, cf. J. Lacan, *Séminaire XI*, 1975.
- <sup>24</sup> M. Tetel, *Lectures scéviennes*, Klincksieck, 1983, «Poésie et spécularité», p. 100.
- <sup>25</sup> J. Froissart, *Poésies*, «L'Espinette amoureuse».
- <sup>26</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961, p. 218.
- <sup>27</sup> Stendhal, *Le Rose et le Vert*, Gallimard folio, 1982, p. 249.
- <sup>28</sup> Flaubert use de ce procédé à plusieurs reprises.
- <sup>29</sup> Goethe, *Vouage de Wilhelm Meister*, Pléiade, 1954, p. 1057.
- <sup>30</sup> L. Fioravanti, *Traité des arts et des sciences*, op. cit., p. 104.
- <sup>31</sup> G.B. Della Porta, *La Magie naturelle*, op. cit., p. 348.
- <sup>32</sup> J. Baltrusantis, *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, O. Perrin, 1<sup>e</sup> éd., 1955, ré 1985. Cf. également J.-Cl. Margolin, «Aspects du surréalisme au XVI<sup>e</sup> siècle», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1977.
- <sup>33</sup> C. Chevalley de Buson, «La Rationalité de l'anamorphose», *XVII<sup>e</sup> Siècle*, juillet 1979, n° 124, p. 296.
- <sup>34</sup> J.-F. Nicéron, *La Perspective curieuse*, Paris, 1638, p. 71.
- <sup>35</sup> Athanase Kircher, *Physiologia*, Amstel, 1680, p. 125.
- <sup>36</sup> *Le Temple de la paresse. Recueil de pièces nouvelles et galantes*, Cologne, 1667, p. 100.
- <sup>37</sup> J. Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Skira, 1965, p. 14.
- <sup>38</sup> P. Scuri, «Lo Specchio Rococo», *Rassegna: Attraverso lo specchio*, mars 1983.
- <sup>39</sup> Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture*, Paris, 1780, p. 119.
- <sup>40</sup> La Mettrie, *L'Art de jouir*, *Œuvres*, t. 3, 1796, p. 210.

<sup>41</sup> Vivant Denon, *Point de lendemain*, dans *Les Romanciers français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pléiade, p. 397.

<sup>42</sup> Cité par J. Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur*, José Corti, 1969, p. 203.

<sup>43</sup> Gérard Bonnet P.U.F., 1983, t. 2, p. 67.

### ГЛАВА III. ОСКОЛКИ ЗЕРКАЛА

<sup>1</sup> Rétif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas*, *Œuvres*, Pléiade, 1989, p. 21.

<sup>2</sup> D.W. Winnicot, *Jeu et Réalité*, Gallimard, 1971, p. 156.

<sup>3</sup> В некоторых космогониях поздней Греции состояние человека, брошенного в мир, находило своеобразное «объяснение» в убийстве Диониса (Вакха) Титанами. Итак, чтобы привлечь внимание Диониса и чтобы обмануть его, Титаны (а по одной из версий, не Титаны, а ревнивая Гера) дарят Дионису, рожденному от союза Зевса с земной смертной женщиной, различные игрушки, и среди прочих и зеркало, а затем они, воспользовавшись изумлением Диониса-ребенка, впервые увидевшего свое отражение, убивают несчастного малютку и разрывают его тело на части. Для комментатора, исповедующего идеи неоплатонизма, душа, оказавшаяся в видимом мире и чрезвычайно увлеченная видом своего отражения, т.е. своего тела, позволяет страстям разрывать себя на части подобно тому, как Дионис был разорван Титанами.

<sup>4</sup> Par Lagerkvist, *Le Nain*, Stock, 1946, p. 50 В книге Пера Лагерквиста «Карлик» можно найти следующие строки: «Когда человек удаляется (от зеркала), он предпочитает, чтобы изображение не оставалось зафиксированным, чтобы никто не мог бы его «уловить»; я понимаю, почему люди не позволяют писать свои портреты».

<sup>5</sup> Marguerite de Valois, *Mémoires*, Société de l'Histoire de France, 1824, p. 2.

<sup>6</sup> P. Mabile, « Miroirs », *Le Minotaure*, n° 11, 1938. Франсуа Мориак, которому показали фильм о нем самом, снятый в то время, когда он давал интервью, признался, что был удивлен и разочарован. Он сказал: «Человек думает, что видит себя в зеркале, но нет, он себя на самом деле не видит. Когда я увидел, как в мою гостиную входит некий старый человек, я подумал, что это какой-то незнакомец, гораз-

### ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ГЛАВА III

до старше меня по возрасту, а потом, оказалось, что это я сам, я был просто потрясен. Человек знает о своей внешности не больше, чем о звуке своего голоса». Работы, посвященные восприятию человеком своего собственного голоса, показали, что очень часто люди либо негативно относятся к своему голосу, либо не узнают его.

<sup>7</sup> Cf. les très riches articles réunis par J. Corraze, *Image spéculaire du corps*, Privat, 1980.

<sup>8</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, 1976, p. 26.

<sup>9</sup> G. Edvards, cité par G. Gusdorf, *Les Ecritures du moi*, op. cit., p. 130.

<sup>10</sup> Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, 1986.

<sup>11</sup> Shakespeare, *Richard II*, IV, 1. В русском переводе: Шекспир, «Ричард II».

<sup>12</sup> Психолог Рене Мажор рассказывает, что у него была одна пациентка, молодая девушка, которая не узнавала себя в отражении в зеркале; только после того, как она разбила зеркало, она смогла самоидентифицироваться, потому что осколок зеркала символически воспроизвел для нее ее саму, вполне для нее адекватную.

<sup>13</sup> Delacroix, *Journal*, Plon, 1932, t. 1, p. 107.

<sup>14</sup> Жид писал свой «Дневник» перед зеркалом.

<sup>15</sup> Th. Gautier, *Salon de 1859*.

<sup>16</sup> Th. Gautier, *Le Roi Candaule, Spirite*, dans *Œuvres*, Slatkine, 1978.

<sup>17</sup> *Les Veilles de Bonaventura* (1801), cité par A. Montandon, «Le Double dans le romantisme allemand» dans *Le Double dans la littérature anglo-américaine*, publication de la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand, 1984.

<sup>18</sup> H.F. Amiel, *Journal*, Stock, 1927, t. 2, p. 137, 19 avril 1876. Далее он добавляет: «Непостоянный, неясный, неопределенный, словно подернутый дымкой, иллюзорный, обманчивый... мое бодрствование познает себя как сновидение сновидения, как греза грезы...»

<sup>19</sup> L. Andreev. *La Pensée*, éd. Ombres, 1989 (Л. Андреев, «Мысль»).

<sup>20</sup> J. Lhermitte, «L'Image de notre corps», *Nouvelle Revue critique*, 1939. E. Blumel, «L'Hallucination du double», *Omicar Analytica*, n° 22. Люди, ставшие жертвами таких галлюцинаций, описывают своих двойников как людей с серыми, бесцветными лицами.

<sup>21</sup> Cité par H. Faure, *Les Objets de la folie*, PUF, 1966, II, p. 50.

<sup>22</sup> G. de Nerval, *Aurélia*, Gallimard, folio, p. 296.

<sup>23</sup> Otto Rank, *Don Juan et son Double*, Denoël, 1932.

<sup>24</sup> Maupassant, *Le Horla*, dans *Contes et Nouvelles*, Albin Michel, 1956, p. 1120–1121. В русском переводе: Г. де Мопассан, «Орля». Ж. Постель характеризует сей феномен как «случай проявления спутанности сознания в начале общего паралича». Шарко выделял и описывал сходный случай и называл его проявлением просопоагнозии.

<sup>25</sup> Ph. de Bonnefils, «Maupassant», dans *Naturalisme*, 10/18, 1978, p. 287

<sup>26</sup> Cf. par exemple «La Morte», dans le recueil *La Main gauche*, éd. Rencontre, p. 160.

<sup>27</sup> Кино тридцатых годов XX в. дало блестящую и очень зрелищную картину зеркального двойника в фильме «Студент из Праги».

<sup>28</sup> R.M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Œuvres, Seuil, 1966, I, p. 598–600. В русском переводе: Р-М. Рильке, Записки «Мальте Лаурдса Бригге».

<sup>29</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Folio, 1955, p. 166.

<sup>30</sup> R.-M. Rilke, *Sonnets à Orphée*, Œuvres, 11, p. 395. Р.М. Рильке, «Сонеты к Орфею». Можно сравнить эти строки со строками Малларме, в которых говорится о том, как его герой Игитур видит, как «некий призрак впитывает и поглощает в зеркале все, что еще оставалось от чувств и боли». Прозрачность зеркала связывается со смертью, его Малларме называет «прекрасным бриллиантом пустоты», оно дает ощутить великую, удушающую тяжесть вечности (*Igitur*, Pléiade, 1945, p. 441).

<sup>31</sup> О символизме зеркала см. работу Ж. Мишо. J. Michaud, *Le Thème du miroir dans le symbolisme français*, CAIEF, op. cit., p. 199.

<sup>32</sup> Lewis Carroll, *De l'Autre Côté du miroir*, Pléiade, 1990, p. 262. В русском переводе: Льюис Кэрролл, «Алиса в Зазеркалье».

<sup>33</sup> Ibid., p. 296.

<sup>34</sup> J. Cocteau, *Orphée*, scène 7.

<sup>35</sup> Бельгийский поэт Г. Роденбах высоким слогом описывает трогательную, волнующую историю некоего «друга» или «любителя»

зеркал, который беспрестанно смотрится в прозрачные поверхности, стремясь разгадать их «неуловимую, непостижимую тайну». Но однажды зеркала перестали «проявлять к нему взаимность» и превратились в жадных, прожорливых хищников. Изображения отражавшихся друг в друге и сообщавшихся зеркал, как бы образовывавших нечто вроде лабиринта, где мелькали тени очаровательных, соблазнительных женщин, манили поэта, и он подумал, что в Зазеркалье, наверное, очень хорошо. Неосторожный мечтатель устремился в ирреальный мир своих галлюцинаций; рано утром его нашли лежащим около зеркала, он истекал кровью и бредил (Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, Flammarion, s. d., p. 32–38).

<sup>36</sup> J. Rigaut, *Écrits*, Gallimard, 1979, p. 51–66.

<sup>37</sup> Cité par Sami Ali, *Corps réel, corps imaginaire*, Bordas, 1977, p. 119.

<sup>38</sup> Henri Michaux, *Plume*, suivi du *Lointain Intérieur*, Gallimard, 1963, p. 215.

<sup>39</sup> Michel Leiris, *Francis Bacon*, Albin Michel, 1987.

<sup>40</sup> Cité par Sami Ali, *Le Banal*, Gallimard, 1980, p. 71.

<sup>41</sup> *La Mise à mort* d'Aragon (Gallimard, 1965). «Смертная казнь» Арагона заставляет размышлять как о смертной казни человека, так и о своеобразном «низвержении в пропасть», о разрушении повествования, ибо это произведение можно счесть иллюстрацией идеи о конце, т.е. о гибели иллюзорного здравомыслия и иллюзорной власти повествователя. Итак, эта история, состоящая из множества пластов и наслоений, представляет собой собрание как бы не связанных, но находящихся рядом кусков, подобно тому, как находятся рядом длинные цепи отражений, посылаемых Кристиану трехстворчатым зеркалом; Кристиан, владелец зеркала говорит про эти отражения, что он видит перед собой «целый полк Кристианов»; человек существует только лишь как часть некой серии, «серии ангелов, серии демонов, серии приказчиков из модных магазинов и т.д.», как часть цепи повторяющихся и обезличенных, обесцененных изображений, «похожих и непохожих друг на друга до такой степени, что голова идет кругом». Книга завершается изображением разбитого зеркала.

<sup>42</sup> G. Perec, *L'Homme qui dort*, op. cit., p. 150.



## Комментарии

<sup>43</sup> Borges, «Les Miroirs» dans *L'Auteur et Autres textes*, Gallimard, 1953, p. 121. Et «La Rosé profonde», dans *Ibid.*, p. 162.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

<sup>1</sup> J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, p. 25.

<sup>2</sup> Симона де Бовуар предается длинным рассуждениям по поводу женского нарциссизма в книге «Второй пол». Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949, II, p. 459—465.

<sup>3</sup> Colette, *Chéri, œuvres complètes*, Flammarion, 1959, t. 6, p. 158.

<sup>4</sup> Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1968, p. 52. В русском переводе: Сартр Ж.-П., «Слова».

<sup>5</sup> Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard, 1990. В русском переводе: М. Кундера, «Бессмертие».

<sup>6</sup> Fr. Dagognet, *Corps réfléchis*, Odile Jacob, 1991, p. 256—257.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См., к примеру, «Новую Еву» Барбе д'Оревильи или «Изобретение Мореля» Бьой Казареса.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	5
Введение .....	9

### Часть первая

#### ЗЕРКАЛО И ЕГО РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПО СВЕТУ

Глава I. Секрет Венеции .....	23
1. Зеркало металлическое и зеркало стеклянное .....	23
Первые зеркала .....	23
Появление зеркала из стекла .....	28
2. Дорогостоящая роскошь .....	40
Зеркало в XVI в. ....	40
Непреодолимое пристрастие .....	44
На пути к созданию французской мануфактуры ....	52
Глава II. Королевская мануфактура по производству стекол и зеркал .....	59
1. Промышленный шпионаж в XVII в. ....	59
Проект Кольбера .....	59
Затруднения, возникшие на Королевской мануфактуре .....	67
2. На пути к Сен-Гобену .....	76
Зеркальная галерея .....	76
Конкуренция и контрабанда .....	79
Рождение компании Сен-Гобен .....	89

## Содержание

Крупное промышленное предприятие Старого режима .....	94
Передовое головное предприятие французской промышленности .....	94
Модернизация процессов производства .....	102
Социальные аспекты деятельности компании Сен-Гобен .....	107
Глава III. От предмета роскоши к предмету первой необходимости .....	115
1. Развитие торговли .....	115
Зеркало как украшение в эпоху Людовика XIV ....	115
Цена отражения .....	118
Организация торговли .....	124
2. Парижская мода .....	126
Царство галантерейщиков-зеркальщиков .....	126
Зеркало и меблировка в XVIII в. ....	130
Успех зеркальных трюмо .....	133
3. Зеркала, зеркальца и зеркалюшки .....	137
Широкое распространение зеркала в Париже ....	137
Медленное распространение зеркала в провинции .....	142
Сдержанная настороженность .....	146
Начало эры зеркального шкафа .....	151
Торжество зеркала .....	155

## Часть вторая МАГИЯ ПОДОБИЯ

Глава I. По образу и подобию Божию .....	161
Античность и образ зеркала .....	163
Мир образов .....	163
Зеркальная иллюзия .....	165
Познай самого себя .....	168
«Процесс по делу зеркала» .....	171

## Содержание

2. Зеркало в сфере средневековой духовности .....	173
Видение «в зеркале» .....	173
«Зерцало» или «книга-зеркало» .....	177
Жан де Мен и Данте .....	182
3. Гуманист эпохи Возрождения: автопортрет Бога .....	187
Умозрительные построения Николая Кузанского .....	187
Автопортрет Дюрера .....	191
Зеркало перспективы и точки зрения .....	198
Революция в оптике, произошедшая в XVII в. ....	202
Глава II. Триумф мимикрии или имитации .....	207
1. Зеркало и соблюдение приличий .....	209
От зеркала духовного к зеркалу светскому .....	209
Апология видимости .....	216
Натура и имитация .....	222
2. Коллективный нарциссизм, или Коллективное самолюбование .....	226
Искусство нравиться .....	226
От зеркала к искусству портрета .....	232
Утопия прозрачности .....	237
Глава III. Пристально смотреть на свое изображение, чтобы разглядеть себя .....	242
1. Возрождение и взгляд на самого себя .....	244
Недоверие и изумленное восхищение .....	244
От одного Возрождения к другому .....	247
Борьба любви в сновидении Полифила .....	249
Зеркала Телемского аббатства .....	252
Занятие самопознанием в XVII в. ....	255
Подлинность личности и суетность тщеславия .....	255
Живопись и свойства зеркала .....	261
3. Инсценировки и мизансцены зеркала .....	265
От века XVII к веку XVIII .....	265
Денди .....	272
Зеркало и трансфер .....	280

Содержание

Часть третья  
ТРЕВОЖНАЯ СТРАННОСТЬ

Глава I. Grimасы дьявола .....	287
1. Зеркало сатаны .....	289
Занятия магией .....	289
Лживое зеркало .....	294
Зеркало и воображение .....	298
Корабль дураков .....	302
2. Сообщница дьявола .....	304
Ева перед зеркалом .....	304
Зад дьявола .....	312
Зеркало и песочные часы жизни .....	315
Женская тайна .....	318
Запретные взгляды: грехи века Людовика XIV ....	323
Тщеславие, любопытство, вождление .....	323
Притворство, хитрость, идолопоклонство, обожание, зависть .....	328
Глава II. Кривые зеркала и зеркальные хитрости .....	334
Зеркало и несхожесть .....	336
Косые взгляды .....	336
Зеркала маньеристов .....	341
2. Зеркало-посредник .....	346
Зеркало – глаз, или восстановленное отражение	346
Игры зеркала и любви .....	350
3. Играть с чудовищами .....	355
Очарование анаморфоза .....	355
Галлюционная техника .....	359
Зеркало вольнодумное, развратное и безбожное .....	365
Глава III. Осколки зеркала .....	371
1. Отражение и личность .....	373
Хрупкое изображение .....	373
Изменения одного и того же .....	377

## Содержание

2. Соперничество двойника .....	385
Размножение субъекта путем деления .....	385
Опыт Рильке .....	391
3. Проход сквозь зеркало .....	396
Страна чудес .....	396
Пустое зеркало XX в. ....	399
 Заключение .....	 409
 Комментарии .....	 416

*Сабин Мельшиор-Бонне*  
**ИСТОРИЯ ЗЕРКАЛА**

Редактор

*О.А. Прохоров*

Дизайнер обложки

*П.С. Конколович*

Корректор

*Н.А. Смирнова*

Компьютерная верстка

*С.М. Пчелинцев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 84x108/32

Бумага офсетная № 1. Печать офсетная

Печ. л. 14,25. Доп. тираж 3000 экз. Заказ № 0510431

Отпечатано в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»  
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97



Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2005 г. вышли:

Серия «Культура повседневности»

П.-М. Бертран.  
**ЗЕРКАЛЬНЫЕ ЛЮДИ. История левшей**  
Пер. с франц. К. Щербино

Книга французского исследователя Пьера-Мишеля Бертрана посвящена левшам. Однако автор не рассматривает проблем, связанных с причинами возникновения леворукости и с медико-психологическими особенностями левшей. Автора интересует леворукость как культурный феномен. Поразительно, что эта, казалось бы, простая особенность вызвала у людей самые разные эмоции — от страха и отвращения до восхищения. Бертран рассматривает культурно-исторический процесс от античности до современности в необычном ракурсе — с точки зрения взаимоотношения правой и левой. Читатель найдет в книге разнообразный материал — от искусствоведческих описаний до статистических таблиц и уголовных хроник двухсотлетней давности, познакомится с биографиями и мемуарными свидетельствами как знаменитостей, так и вполне заурядных современников той или иной эпохи.

Р. Мюшембле  
**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ДЬЯВОЛА: XII—XX ВВ.**  
Пер. с французского Е.В. Морозовой

В этой книге французский историк Робер Мюшембле исследует сферу ментальных представлений человека Запада или, как говорит сам автор, мир его воображаемого. В центре исследования — фигура дьявола. Этот образ присутствует в сознании европейцев уже более тысячи лет. Пожалуй, ни один другой культурный феномен не повлиял на повседневную жизнь людей столь сильно. Представления о дьяволе определили отношение средневекового человека к собственному телу и ко всему, что связано с сексуальной сферой. В пору охоты на ведьм люди были уверены, что демоны могут вступить в близость с человеком и даже вселиться в его тело. В книге приведены подробности многих ведовских процессов. С наступлением XVII в. образ дьявола, казалось, начал тускнеть под натиском рационализма. Вместе с тем различные элементы представлений о демоне проникают в литературу Нового времени. В XX в. следы прежних верований можно обнаружить в рекламных лозунгах, комиксах, кинематографе. В своей работе Мюшембле убедительно показывает, насколько мир воображаемого сильно влияет на ход реальной истории.



## **Издания**

### **«Нового литературного обозрения»**

(журналы и книги)

можно приобрести в следующих магазинах:

#### **в Москве:**

«Политкнига» — ул. Малая Дмитровка, 3/10. Тел.: (495)200-36-94

«Ad Marginem» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел.: (495)951-93-60

«Библио-Глобус» — ул. Мяснишская, 6. Тел.: (495)924-46-80

«Гилея» — Нахимовский просп., 51/21. Тел.: (495)332-47-28

«Гнозис» — Zubовский проезд, 2, стр. 1. Тел.: (495)247-17-57

«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий мост, 18. Тел.: (495)924-46-45

«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8. Тел.: (495)238-50-01

«Москва ТД» — ул. Тверская, 8. Тел.: (495)797-87-17

Московский Дом книги — Новый Арбат, 8 (а также во всех остальных магазинах сети).

Тел.: (495)203-82-42.

«Старый свет» (книжная лавка при Литинституте) — Тверской бульвар, 25

Тел.: (495)202-86-08.

«Фаланстер» — Малый Гнезниковский пер., 12/27. Тел.: (495)504-47-95

«У Кентавра» — Миусская пл., 6. Тел.: (495)250-65-46

«Букбери» — Никитский б-р, 17. Тел.: (495)291-83-03

«Русское зарубежье» — ул. Нижняя Радищевская, 8 (м. Таганская-кольцевая)

Тел.: (495)915-11-45

Primum Versus — ул. Покровка, 27, стр. 1. Тел.: (495)951-93-60

Магазины сети «Книжный клуб 36'6». Тел.: (495)223-58-20

«Топ-книга». Тел.: (495)166-06-02

#### **в Санкт-Петербурге:**

«Летний сад» — Большой просп., ПС, 82. Тел.: (812)232-21-04

«Подписные издания» — Литейный просп., 57. Тел.: (812)273-50-53

«Дом книги» — Невский просп., 62. Тел.: (812)570-65-46, 314-58-88

«Лавка писателей» — Невский просп., 66. Тел.: (812)314-47-59

Гуманитарная книга, 1-я линия ВО, 42. Тел.: (812)323-54-95

Академический проект, ул. Рубинштейна, 26. Тел.: (812)764-81-64

#### **в Екатеринбурге:**

Дом книги — ул. А. Валека, 12. Тел.: (343)358-12-00

#### **в Нижнем Новгороде:**

«Дирижабль» — Б. Покровская, 46. Тел.: (8312)31-64-71

Арт-кафе «Буфет» — ул. Ошарская, 14. Тел.: (8312)28-51-29

#### **в Ярославле:**

ул.Свердлова, 9. В здании ЦСИ «АРС-ФОРУМ». Тел.: (0852)22-25-42

#### **в Интернете:**

[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)

[www.bolero.ru](http://www.bolero.ru)

Среди всех предметов повседневного обихода едва ли найдется вещь более противоречивая и загадочная, чем зеркало. В Античности с ним связано множество мифов и легенд. В Средневековье целые государства хранили тайну его изготовления. В зеркале видели как инструмент исправления нравов, так и атрибут порока. В разные времена, смотрясь в зеркало, человек находил в нем либо отражение образа Божия, либо ухмылку Дьявола. История зеркала – это не просто история предмета домашнего обихода, но еще и история взаимоотношений человека с его отражением, с его двойником. Соединяя истину и видимость, внешнее и внутреннее, сокровенно личное и коллективное, зеркало вбирает в себя человеческие страсти и представления о мире. Французская исследовательница Сабин Мельшиор-Бонне рассматривает многочисленные аспекты этого предмета-символа, описывает то поразительное воздействие, какое он оказывает на людей. Человек сталкивается со своим отражением и открывает себя как личность. Этот феномен, названный Ж. Лаканом "стадией зеркала", показан в книге на фоне тысячелетней истории.

