

Пространство и время Петербурга с точки зрения микромифологии

Елена Григорьева

В результате слово “уст” предстает в виде точки, венчающей затянутый заключительный период. Контраст с длиной периода (да и всего сонета) доведен до максимума односложностью последнего слова, узостью гласного и глухостью согласных. Напряженный период разрешается еле слышным коротким выдохом — согласно принципу, сформулированному в другом стихотворении, “сходя на конус, // вещь обретает не ноль, но Хронос” (“Я всегда твердил, что судьба игра”)

А. К. Жолковский. Блуждающие сны.

Предлагаемое изложение необходимо предварить следующим замечанием, что категории пространства и времени понимаются автором именно как понятия микромифологические, т.е. скорее как некие образы сознания, чем его категории¹. В этом смысле,

¹ Литература по проблемам взаимоотношения пространства и времени едва ли поддается хотя бы и беглому обзору. Критический обзор физических теорий и концепций пространственной и временной конгруэнтности от Ньютона до Эйнштейна можно найти в книге: Grunbaum, A. *Philosophical Problems of Space and Time*. New York. 1963. (Русский перевод — М. 1969). Там же представлена и литература к проблеме. Также можно указать книгу Whitrow, G. J. *The Natural Philosophy of Time*. London; Edinburgh. 1961 (русский перевод: Уитроу, Дж. *Естественная философия времени*. М. 1964), в наиболее общем виде рассматривающую указанную проблему. Из отечественных работ необходимо упомянуть дискуссии 60–70-х годов, результатом которых явился в том числе и не потерявший своей актуальности по сей день сборник “Ритм, пространство и время в литературе и искусстве” (Л. 1974), к авторам которого мы будем еще апеллировать. Исключительный интерес представляет аналитический разбор теорий времени, а также собственная теория времени текста в работе В. Руднева: Руднев,

говоря, например, что слово длится во времени, или, различая пространственные и временные формы искусства, мы исходим из распространенного “вполневозможнозаблуждения”, которое и является для нас оперативным полем исследования. То, насколько эти и подобные “вполневозможнозаблуждения” человеческого сознания представляют собой стройную систему и каким образом они структурируют макромифологические образования (каковым с нашей точки зрения является например ‘петербургский миф’), нам хотелось продемонстрировать в настоящих заметках.

Как представляется, время закономерно и неизбежно оформляется всегда пространственным образом в системе культуры. Собственно время дано нам естественно в пространстве — движение Солнца или Луны, перемещение теней по плоскостям и объемам есть естественная трансформация пространства временем. Каждый вертикально ориентированный объект представляет собой стрелку часов, каждый горизонтально ориентированный — циферблат. Соответственно, измерение времени осуществляется практически неизбежно при помощи пространства. Так солнечные часы являют непосредственное отражение этого принципа. Механические, стрелочные часы имитируют путь Солнца, заставляя двигаться тень — проекцию на горизонтальную плоскость. Водяные или песочные часы измеряют время еще более очевидными пространственными объемами.

Пожалуй, единственным способом измерения или выражения времени временем² является бой часов или отбивание склянок. Но и здесь возможность подобного измерения — выражения обеспечивается цикличностью времени в представлении, вернее,

В. Морфология реальности. Исследование по “Философии текста”. М. 1996. (Забавно, что работа Руднева вышла в серии изданий под грифом “Пирамида” Библиотеки журнала “Логос” и сопровождается стилизованными изображениями мумий — вариациями на тему “мумификации”). Исключительный интерес представляет недавний сборник “Логический анализ языка. Язык и время” (М. 1997), в особенности, собранные в нем публикации важны для лингвистических аспектов нашего анализа.

² Уникальную и героическую попытку объяснения времени временем представляет собой труд Гуссерля “Феноменология внутреннего сознания времени” (Гуссерль 1994).

повторяемостью этого цикла, т.е. ритмом, который, разумеется, есть категория, пространственно маркированная, поскольку один сигнал был бы в этом процессе бессмыслен — смысл имеет только отрезок, предполагающий одновременное удержание в сознании как минимум двух точек. Повторяемость заставляет оборачиваться, т.е. останавливает время и дает представление о пространстве — здесь как возможности увидеть время как промежуток (характерно, что само понятие ‘промежутка’ может быть в равной степени отнесено как к пространству, так и ко времени).

Если же говорить о трансформации пространства временем в сознании, то надо отметить, что и оно не наблюдаемо вне того, что нам представляется временем. Пространство в видении³ или, что для нас важнее, в имитации этого видения, строится как сочетание световых и теневых пятен. Пожалуй, вне времени можно увидеть только плоскость. Чтобы плоскость обрела объем, ее нужно шатировать. Таким образом, на каждом изображении пространства как бы стоит указание на время. Свет и тень создают естественную комбинацию пространства и времени, существование одного в другом. Разделение этих двух субстанций, или абсолютизация света или тени, упраздняет понятия пространства и времени в человеческом представлении. То есть ни свет, ни тень по отдельности не обладают ни одной из этих характеристик, но обозначают уже безвремяе и беспространственность, а также непознаваемое как следствие невозможности перевода.

Раннеренессансная религиозная живопись, византийская икона поэтому имитируют не пространство, но свет — золотой фон — это и есть обозначение той беспространственности и безвременья, которые нельзя постигнуть, но в которые можно поверить. Когда в изображение вводится источник света, изображение тем самым опускается в пространственно — временной континуум. И если обратная перспектива еще дает возможность некоей нефиксированной пространственно — временной

³ Мы не обсуждаем здесь очевидную зависимость ощущения пространства в пролонгированности этого ощущения.

точки зрения, или точки зрения как бы с другой стороны⁴, то уже прямая перспектива предполагает прямую зависимость взаимного расположения зрителя и изображения, т.е. пересечение реального пространственно — временного континуума с изображенным, имитированным⁵.

Другой способ постижения пространства при помощи времени (или наоборот — это процесс взаимного перевода, здесь не стоит вопрос о первичности-вторичности) — это жест или движение. Этот процесс также может быть назван ритмом. Длительность движения, измеряемая в промежутках, трансформирует категории в ощущение их единства. Основой, соединяющей эти категории, является пульсация крови в сосудах и венах человеческого тела⁶. На эту основу накладывается двигательнотактильная, звуковая информация. В этом смысле любое проявление человеческой деятельности определимо в понятиях взаимного перевода пространства и времени.

При этом очевидно, что человек может быть описан и как устройство для объединения в восприятии временного (звукового) и пространственного (образного) рядов. Неслучайно, что когда романтизм пытается отказаться от жесткой эмблематической схемы, то он идет по пути педалирования соматических и физиологических нарушений в человеке, и при абсолютизации музыки как наиболее беспространственной формы искусства, пытается как можно больше очистить ее. Так появляется образ ‘слепого музыканта’ (поздний романтизм Короленко) или ‘глухого музыканта’, что еще более показательно, а идеальным материалом здесь является, разумеется, жизнь Бетховена (например, в “Русских ночах” Одоевского).

⁴ Как продемонстрировал Флоренский, прямая перспектива не была неизвестна, но не востребована до определенных перемен в сознании — см. Флоренский (1993: 190).

⁵ Или, если воспользоваться концептуальным разделением пространственно-временных отношений в произведении искусства, предложенным Зобовым и Мостепаненко, то в описанном случае следует говорить о пересечении реального, концептуального и перцептуального пространства-времени. См. Зобов, Мостепаненко (1974: 14).

⁶ О зависимости временных представлений от пульсации крови см.: Элькин (1969: 78–79).

Но вне всякого сомнения, любое искусство оперирует обеими категориями⁷, и в принципе не отрицая деления на пространственные и временные формы искусств в качестве некой отправной точки коллективной интуиции⁸, мы сосредоточились на том моменте, когда и как средствами одного элемента выражается другой и наоборот.

В этой связи исключительный интерес представляет процесс выражения времени и пространства естественным языком, поскольку именно он фиксирует непосредственный коллективный опыт осмысления человеком названных категорий и является неосознанной основой дальнейших построений. Наиболее удобным для демонстрации принципа выраженности времени пространством для нас оказался пример немецкого языка, в анализе которого мы исходили из ориентированной на Штайнера поэтической теории звукопорождения А. Белого, а также собственных переживаний при освоении этого языка. Кроме того, наш выбор определялся интуитивным ощущением того качества немецкого языка, наличие которого мы попытаемся доказать ниже, а именно — его преимущественно пространственной природы, что в подобной системе знаков, каковой является язык, реализующийся прежде всего во времени, само по себе привлекает внимание.

Разумеется, мы будем говорить лишь о некоторых тенденциях, впрочем, в нашем случае достаточно стабильных.

Как легко предположить, доказательство этого положения имеет своим началом структуру немецкого предложения, поскольку, разумеется, нас будут в первую очередь интересовать грамматические, а не лексические средства выражения.

⁷ Мы уже не говорим о принципиально построенных на подобном смешении 'пространственного' и 'временного' вида искусства, где традиционными являются всевозможные проявления театра, а совсем новыми — мобильные скульптуры, например, Ники де Сен-Фаль, или берлинская стенная живопись, рассчитанная на точку зрения из проносящейся мимо машины, что превращает рисунок в рисованный фильм и т.д.

⁸ Ср. с этим: "Разумеется, видовые различия между временными и пространственными искусствами существуют в самой их структуре, однако их противопоставление не является безусловным и в значительной степени сглаживается в самой практике творчества и восприятия" (Мейлах 1974: 4).

В первую очередь здесь примечательно то, что глагол, именно призванный играть основную роль в процессе обозначения движения, изменения во времени⁹, оказывается более чем неравнодушным к занимаемому ‘месту’ в предложении. Чтобы построить немецкое предложение, нужно сначала как бы невидимой булавкой прикрепить глагол к невидимой доске и уже затем организовать вокруг него все предложение. Поскольку это правило чисто формальное, т.е. не зависит от смысла глагола или всего высказывания, можно рассматривать его как структурирующую функцию самого понятия глагола, иными словами, входящую в его определение.

Кроме того исключительно характерной чертой немецкого глагола является печально известная всем когда-либо пытавшимся изучить этот язык (в том числе, согласно известной остроте, и Марку Твену) отделяемость приставки. Части глагола ограничивают, маркируют начало и конец предложения. И поскольку эти части при отделении инверсируются (начало глагола попадает в самый конец предложения), то при чтении или слушании приходится в конце предложения возвращаться к его началу, только тогда предложение получает законченный смысл. Это вынуждаемое самой структурой возвращение, припоминание, схоже с рифмой в стихе, заставляющей смысл оборачиваться.

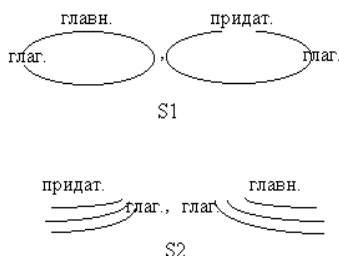
В одну и ту же реку можно войти дважды, если поток внезапно оказывается перегороденным двумя дамбами, между которыми образуется озеро. Не стоит труда продолжать метафору, чтобы уяснить, в каком случае пространство будет обладать над временем¹⁰.

⁹ Неслучайно в старославянском языке, равно как и в латыни, ‘глагол’ имеет значение ‘речи’, ‘говорения’ — в этом смысле слова Державина “глагол времен” звучат почти тавтологией.

¹⁰ То, что мы оперируем и апеллируем к метафорам в нашем изложении, не должно рассматриваться как поэтическая вольность, недопустимая в академическом изложении, поскольку предметом нашего исследования именно являются коллективные метафоры, выработанные человеческим сознанием, — специфические сгустки ментального опыта, порожденные мифом и мифопорождающие. Уподобление же течения воды течению времени принадлежит к подобным архетипическим метафорам, значимость которых не требует комментариев.

Тем более, что сами отделяемые приставки зачастую указывают на пространственную ориентацию глагола, совпадая с пространственными предлогами *ab-*, *auf-*, *an-*, *vor-*, *nach-* и т.д. Подобный принцип ‘рамочной’ конструкции описывает также составное сказуемое: ‘личный глагол + инфинитив’, перфект и т.д.

При присоединении к главному предложению придаточного, конструкция с фиксированным глаголом определяет пространственно ориентированное движение, которое метафорически можно уподобить системе шлюзов или прибору для создания искусственных волн [S 2]:



В делящемся тексте при подобной отмеченности, фиксированности определенных членов предложения, это движение можно уподобить пульсирующей звезде: глаголы по краям — стягиваются к центру (запятой) — вновь разбегаются по краям.

Чрезвычайно важно и то обстоятельство, что в немецком языке изменение времен по большей части осуществляется при помощи также составной конструкции: ‘вспомогательный глагол + причастие’, в главном предложении образующей ‘рамку’. Вспомогательный глагол при этом не несет самостоятельного значения, в то время как причастие уже не является глаголом. Оно обозначает уже не движение, а качество, вызванное движением, не процесс, а результат, т.е. память о процессе. В подобной конструкции причастие неизменяемо и по сути равнодушно ко времени. Время здесь не имеет семантических средств выражения. Оно как бы выдавливается в пространство между вспомогательным глаголом (который при этом в наиболее распространенной конструкции — перфекте — стоит еще и в настоящем времени) и причастием.

Разумеется, существует еще одна форма прошедшего времени — Präteritum — простое прошедшее. И с правильными глаголами все обстоит по правилам¹¹. Но огромное количество неправильных глаголов вновь привлекает вполне определенное внимание. В большинстве случаев изменение во времени осуществляется при помощи изменения корневого гласного: lesen — las, riechen — roch, dürfen — darf ... usw. Мы вновь наблюдаем здесь пульсацию: **e — a, ie — o, ü — a**.

Время выражается здесь при помощи пульсации гортани и губ и, тем самым, обретает пространственное бытие¹². Этот феномен сопоставим с устройством песочных часов, где также время выражается при помощи пространства — очень маленького пространства, что также существенно (одно уменьшается за счет другого). К тому же это отсылает нас к устойчивым культурным представлениям, в том числе и в значительной степени к эмблематическим¹³, о времени как об очень маленьких частицах, объемах: песок, пыль, капли, насекомые¹⁴.

Маленькое отверстие между сосудами здесь как бы ‘место и время’ встречи пространства и времени. В случае же с языком это отверстие еще и пульсирует, заставляя, так сказать, ощущать проходящее время самого говорящего.

Вообще подобная соматика смысла типична для немецкого языка — например, изменение качества вокалов умлаутом иногда

¹¹ Хотя нельзя не отметить и здесь некоторую культурную аллюзию, а именно то, что время вводится в глагол в виде буквы t (wollen — wollte), указующей, с одной стороны, на латинское имя и, с другой стороны, имеющей форму креста в основе, что будет важно для наших дальнейших построений. Выбор графического оформления “временной” буквы представляется иероглифическим, самая же форма обозначения времени — исключительно устойчивой в европейской культуре.

¹² См. также: Жинкин (1959: 77–114).

¹³ Понятие и принцип эмблемы в теоретическом аспекте вообще очень важны для наших рассуждений, однако, в настоящих заметках мы не имеем возможности подробно осветить эту значимость. Более подробно см. Григорьева 1989 и Григорьева 1997.

¹⁴ Ср. напр.: “Vokale, — geringe Insekten, // Unsichtbar über den Luft, // Fallen als Asche nieder...” (Karl Krolow 1959: 43). Примеры можно умножать до бесконечности. Об эмблематической связи бабочки с душой и смертью см.: Waldemar (1954: 47–86).

почти иконографично как в случае с *lachen* — *lächeln*¹⁵ или в конъюнктиве, когда неполнота, предполагаемость действия выражена в определенном сужении вокала.

Все вышеописанные факторы повышают мнемонические возможности языка. Разумеется, язык всегда система, хранящая информацию в той же мере, как и ее продуцирующая, однако, кажется очевидным, что чем более элемент языка конвенционален, очищен от мотивировки, тем меньшим объемом памяти он обладает и тем большими возможностями приобретать новые смыслы.

Немецкий язык представляется в наибольшей степени для зафиксированного конвенциональной письменностью языка направленным на сохранение мотивировки. В первую очередь это наблюдается в словообразовании. Если английский язык (в первую очередь речь идет о его американской разновидности) пошел по пути легитимизации жаргона — слова, теряющего мотивировку по выходе за пределы определенного круга носителей, то немецкий язык, напротив, по пути агглютинации корней — принципу, сохраняющемуся даже в новообразованиях, когда слово практически равно подробному описанию, а часто и инструкции по употреблению, названного им предмета.

¹⁵ Ср. с этим известный анализ Ф. Зелинским фразы каторжника из “Записок из мертвого дома” Достоевского: “Как **тилисну** (ее) по горлу ножом”: «Есть ли сходство между артикуляционным движением слова “тилиснуть” и движением скользящего по человеческому телу ножа? Нет, но зато это артикуляционное движение как нельзя лучше соответствует тому положению лицевых мускулов, которое инстинктивно вызывается особым чувством нервной боли, испытываемой нами при представлении о скользящем по коже (а не вонзаемом в тело) ноже: губы судорожно выпягиваются, горло щемит, зубы стиснуты — только и есть возможность произнести гласный *и* и языковые согласные *т, л, с*, причем в выборе их, а не громких *д, р, з*, сказался и некоторый звукоподражательный элемент» (Зелинский 1911: 185–186). Для нас здесь важно то, что исследователь подчеркивает именно **соматические** моменты в ‘изобразительности’ данного неологизма: произнесение слова заставляет **мимически** испытать обозначенную эмоцию. По аналогии с якобсоновской “поэтической функцией языка” это явление можно охарактеризовать в качестве ‘мими(ти)ческой’ функции языка, при которой слово как бы дублируется в телесно-пластической форме.

Продолжая далее параллель, можно заметить, что немецкое произношение, в отличие от английского, подчиняется более жестким закономерностям, что, соответственно, также облегчает возможность воспользоваться заключенной в слове инструкцией — памяткой.

Кажется весьма симптоматичным, что Андрей Белый в своих полу-метафорических, полу-иероглифических теориях звукопорождения, вдохновленных Рудольфом Штейнером (теории которого, разумеется, имеют свои корни именно в немецком языке¹⁶), основывает мифологию смыслопорождения на зависимости звука от аппарата, его воспроизводящего:

“В ‘*u*’ отчетлив глубокий **колодезь гортани**; и ‘*u*’ первородно, как *Uhr*; в ‘*u*’ мы **чувствуем глотку**; и кажется: кануть в прошедшее” Белый (1922: 73)¹⁷.

¹⁶ Думается, что вообще многие особенности и проявления немецкой культуры коренятся в экстраординарных пространственных свойствах немецкого языка. Так, например, теория музыкальной драмы Рихарда Вагнера в качестве побудительного мотива очевидно имеет невозможность совместить ‘скульптурность’, отдельность немецкого слова с нерасчлененностью музыкально-речевого потока в традиции итальянской оперы. См.: Вагнер (1978: 540–566; 567–624).

¹⁷ Здесь и далее курсив в цитатах авторский, жирный шрифт — мой. — Е. Г. Ср. с этим графико-фонетический анализ словоформы ‘констриктор’ в “Школе для дураков” Саши Соколова: «И вот констриктор — это как бы неполучившийся конструктор (устойчивое советское сочетание “инженер-конструктор”). [...] Констриктор — это кастрированный, лишенный производительной интеллектуальной силы, неполноценный, сошедший с ума конструктор. [...] Буква “у” по своим очертаниям — фаллическая, буква “и” может быть прочитана как две ноги с отсутствующим фаллосом. Сама фонетическая характеристика этих звуков показательна: низкий зв “у”, при произнесении которого губы “фаллически” выпягиваются в трубочку, и высокий “и”, при произнесении которого губы поджимаются (низкий голос — признак мужественности, высокий голос — у кастратов (!)» (Краснов 1998: 33–34). Для нас важно присутствие в сознании самой возможности проведения аналогии между органами воспроизводства и органами говорения посредством выявления культурно-миме(ти)ческой функции графем и фонем языка.

Это как бы перевод на язык теософии “Вечности жерло” Державина. Неслучайно объединение Белым понятий времени *Uhr* и древности *ur-*:

“Из борьбы ‘a’ и ‘e’ зарождается время — трагедия мира: *Arche* родит *Chronos*; и время укрыло борьбой благородного ‘r’ безвременности *Uhr*’а; — герой, побеждающий *Ура* — *Урана* есть — *Хронос*; он — *Herr*, ‘*ha — er — ha*’ — крик и хруст: хрип борьбы, **удушение** *Ура*” Белый (1922:45).

Так Хронос (Сатурн) совмещается со своим эмблематическим атрибутом — песочными часами — в пульсирующем немецком словом горле.

Поскольку мы оперируем здесь не историческими рядами, а мифологемами¹⁸, это сопоставление имеет для нас методологическую силу, равно как и сопоставление с другой ипостасью Хроноса (Сатурна), поглощающего, пожирающего своих детей, т.е. пропускающего минуты — свою плоть, части, из которых он состоит, через свою глотку. Античная эмблема таким образом оказывается вполне точным описанием прибора, измеряющего время (или наоборот: прибор устроен по принципу этой эмблемы).

Но этот эмблематический образ времени оказывается шире, чем описание его однонаправленного течения. Во всяком случае, он обладает большими связующими возможностями. Мы имеем в виду связь с кастрационным комплексом, честь установления и описания которого принадлежит Э. Панофскому (Panofsky 1980 (Kap. “Vater Chronos”); Klibansky, Saxl, Panofsky 1964), мы же пользуемся уже результатом его рассуждений. В первую очередь речь идет об анализе изображения Хроноса¹⁹, пожирающего младенца, в то время как другой младенец его кастрирует.

¹⁸ Вернее, микромифологемами — элементами неопознаваемыми в качестве мифа, но потенциально его составляющими, поскольку грамматика немецкого языка, например, не подпадает под определение мифологема, но может быть мифологизирована, иначе — описана в категориях мифа, как это делает Белый для фонетики, мы же, по всей видимости, распространили это и на грамматику, хотя и здесь у нас были предшественники — уже упомянутый Марк Твен.

¹⁹ Фигуры Сатурна, Хроноса и Крона имели тенденцию смешиваться уже в античности — см.: Klibansky, Saxl, Panofsky (1964: 133).

После всего вышесказанного достаточно очевидной кажется аналогия с общей схемой информационного процесса, при котором возрастание информации сопровождается возрастанием энтропии²⁰. Отсекание генетической памяти, т.е. идея энтропии, здесь выражена с античным простодушием и откровенностью, мы же оформляем ее в нейтральных терминах. Право, знание существует всегда, оно лишь в разные эпохи выражено разными языками²¹.

Впрочем, образы также оказываются необыкновенно живучими. В связи с развитием русской литературы мы еще будем иметь случай рассуждать более подробно. Здесь нам хотелось бы упомянуть один достаточно недавний пример, а именно “Большую жратву” Марко Феррери — фильм, настолько плотно занятый обсуждаемым нами комплексом проблем, что невозможно не подвергнуть его хотя бы конспективному разбору.

Четверо мужчин кончают жизнь самоубийством при помощи необыкновенного поглощения пищи — накопления информации до тех пор, пока она не начинает превышать энтропию (один из героев умирает непосредственно от затруднений с испражнением, уподобляясь при этом как бы стрелке часов с фиксированной осью в районе чрева). Возрастающая пространственность героев здесь самоочевидна и выражена с гротескной раблезианской откровенностью. Еда вообще является исключительно точным средством описания перетекания информации в энтропию. Жизнь, вводимая с одного конца, неизбежно вытекает с другого. Попытка увеличения пространственной информации на одном полюсе приводит к взрыву энтропии на другом (сортир,

²⁰ Данные термины мы употребляем вполне традиционно, следуя основополагающим работам Норберта Винера. См.: Винер 1958, Винер 1983.

²¹ Положение о том, что вся ментальная деятельность человека подвержена принципу “вечного возвращения”, отрефлектировано психоанализом, особенно ярко в работах К. Г. Юнга в его теории архетипов — см., напр., Юнг 1994. Этот постулат можно считать абсорбированным современной научной мыслью — ср., напр., следующее высказывание: «Возврат к мифологическому представлению об особом “дона начальном” времени можно было бы видеть в современных космогонических гипотезах, предполагающих образование вселенной благодаря “взрыву” сверхплотного вещества, сосредоточенного в одном “атоме”» (Иванов 1974: 41).

фонтирующей фекалиями). Но и относительное равновесие в этом процессе в мужском варианте также бесплодно. Это по сути дела описание физиологической жизни с точки зрения теории информации (или наоборот, что также верно).

Сказанное особенно очевидно в случае с одним из героев, который умирает над пудингом в виде женских грудей. При этом известно, что родители его рано умерли, и его вырастила **кормилица** (очищение смысла идеи жизни как питания, постоянного поглощения), которая при этом удовлетворяет его мануально, т.е. выдаивает, как и сама жизнь, все, что ему скормила. Впрочем, надо заметить, что при подобном 'нормальном' течении этого процесса, герой умирает последним²².

²² То что этот мотив связан с сексом, обращает нас к идее 'женского вампиризма', столь характерного для творчества Марко Феррери. Единственная женщина в фильме, поглощая наравне с мужчинами пищу, увеличиваясь в объеме, и не думает умирать, только все хорошеет. Гипертрофия пространственного элемента, кроме всего прочего противопоставленного мужскому как 'природа' 'культуре' (все мужчины имеют какое-либо 'культурное' пристрастие: музыка, техника, архитектура), вытесняет временной элемент, становящийся в подобной оппозиции временным. Культурная традиция не всегда предлагает подобное распределение 'пространственности' между мужчиной и женщиной, однако, вполне регулярно проявление именно указанного. Достаточно вспомнить великанш Феллини, особенно в варианте "Казановы", где любовь как техника, механика, искусство Казановы (механическая птичка, кровать — заводная шкатулка, женщины — куклы) побеждается самой жизнью в образе великанши, перед которой мужчины не более чем карлики. Или "бабищу дебелую — жизнь" Федора Сологуба, его "маленького человека", опоенного уменьшающими каплями объемистой супругой.

Исключительно интересным примером, демонстрирующим, что распределение сексуальных функций не зависит от пола партнеров, является здесь Фассбиндер с "Горькими слезами Петры фон Кант" — отчаянная попытка иссушенной интеллектуалки протезировать свое почти несуществующее тело при помощи рубенсовской плоти в росписях на стенах мастерской и живой плоти юной Брунгильды. Этому противопоставлению интеллекта и плоти Фассбиндер подчиняет и свою изысканнейшую трактовку "Отчаянья" Набокова — идея двойничества здесь объединяется с идеей толстеющей, разбухающей, совокупляющейся, размножающейся жизни, которой противостоит единичное и всегда ошибающееся умствование.

Эта метафора распространяется и на искусство: создание произведения искусства лишь для того, чтобы его потребить, уничтожить, подставить под разрушение времени. Феррери как бы манифестирует обращенный взгляд на величайшие творения человечества. Им переворачивается история создания собора св. Петра в Риме. Как известно, само здание было спроектировано Браманте, после его смерти строительство вплоть до барабана под купол продолжал Микельанджело, после смерти которого собор был завершен под руководством Джакомо делла Порта. Этот процесс преемственности обыгрывается у Феррери. Герой фильма — повар, творец всей жратвы, что на фоне аллюзий на апостола Петра иронически обыгрывает догмат папства и подсвечивает весь сюжет иронией над романтическим комплексом уподобления художника Творцу, — создает паштет в виде собора и умирает, поедая его, но купол завещает доесть своему другу. Это как бы показ истории наоборот: имеется целый собор, который постепенно уничтожается и перестает существовать. Вновь, создание съедобного объекта, а затем его поедание оказывается исключительно точным метафорическим описанием зеркально — обращенного процесса, и кроме того отсылает нас снова к распространеннейшему в эмблематике сюжету Старика-Времени, грызущего памятники античной скульптуры и архитектуры. (См.: Klibansky, Saxl, Panofsky 1964).

Кроме того, здесь весьма примечателен сам материал, из которого строится эта курьезная модель собора — паштет, который настойчиво сравнивается с экскрементами, т.е. нечто, уже один раз употребленное, пропущенное через глотку времени. Это в какой-то степени ироническое обыгрывание платоновской формулы “искусство — подобие подобия”.

Однако, в еще большей степени нас здесь привлекает момент, явный в этой метафоре и своеобразно иллюстрирующий законы термодинамики вкупе с теорией информации (напр. в изложении Н. Винера), а именно — измельчение, дробление, распыление в процессе продуцирования-потребления информации. Таким образом пресловутый ‘черный ящик’ в процессе продуцирования новых текстов с этой точки зрения предстает как некое подобие самоувеличивающейся мясорубки. Феррери дает форсированный вариант описания информационно-энтропийного процесса, акцентируя при этом некоторые ключевые моменты,

иллюстрирующие глобальное увеличение энтропии (т.е. отходов) при локальных возможностях обратного (гипертрофированное разрастание персонажей), что конечно не очень согласуется с более обыденным и мифологически насыщенным законом Ломоносова-Лавуазье²³.

Здесь срабатывает принцип Феникса, сгорающего до пепла и вновь из него возрождающегося. То, что Феникс является распространенной эмблемой Христа²⁴ (так же как и Пеликан, **кормящий** своею кровью птенцов), представляется весьма показательным в нашем рассуждении. Идея мученической смерти умирающего и возрождающегося бога, в христианской традиции прочно увязанная с поклонением орудиям Страстей и системой мучеников, представляющей варианты возможного расчленения и уничтожения с почти каталогизирующей полнотой, а также не теряющая связи с древнейшими ритуалами **поедания** тела бога с целью получения новой жизни, дает возможность рассматривать всех участников религиозного процесса как авто-модель порождающего-поглощающего информационного устройства. Разумеется, мы не собираемся утверждать, что религиозная система христианства сводится к этой модели — это лишь один из ее многочисленных модусов.

Однако, история **Слова**, становящегося **плотью**, представляется исключительно показательной для демонстрации трансформации пространства во время и наоборот. В этой связи интересно, что историческое время также представляется движущимся к Христу с двух сторон (или от Христа) как к нулевой точке на оси, т.е. историческое время протекает через эту нулевую точку и накапливается по обе стороны от нее.

Самый Крест — Распятие — предстает как перекресток, то же ‘место и время’ встречи Времени, обретшим пространственную

²³ То, что мы в наших рассуждениях не делаем видимого различия между постулатами так называемых “точных наук” и так называемых “гуманитарных наук” и “поэтических выкладок” является принципиальной позицией. См., напр.: Клайн 1984.

²⁴ Равно как и бессмертной души в ожидании Бога — ср., напр.: “Феникс, баснословная птица, значит вечность, воскресение из мертвых, надежду будущей блаженной жизни, ибо древние думали, что он **непрестанно** из своего пепла перерождается, и бывает бессмертным”, а также — №№ 135, 649 (Maksimovic-Ambodik 1989).

жизнь и в тот же момент ее потерявшим, и Пространства, как идеи возможности членения, а значит, возможности различения света и тени, а значит, превращения во время. Сама графическая формула Креста является моделью проекции вертикали на горизонталь, т.е. как бы стрелкой часов, замершей на границе цикла: пол-день, пол-ночь²⁵. Акцентированный разрыв, разомкнутость цикла — Крест задает алгоритм членения пространства до превращения его во время: пополам, еще раз пополам...²⁶ В этом смысле крест, разумеется, противопоставлен кругу, фиксируя разомкнутость цикла, и поэтому и визуально представляет собой переход от мифологически замкнутого единства пространства-времени к идее их диффузии в одной точке.

Впрочем, противопоставление не означает несовместимости. Графическая идея Креста предполагает возможность поворотной симметрии, т.е. восстановления круга, цикличности²⁷, что мы с

²⁵ Тот факт, что стрелочные часы не были известны в эпоху зарождения христианства, не исключает возможности воздействия этой гораздо более древней схемы (см. следующее прим.) на позднейшее сознание, оформляющее привычное нам устройство привычным для нас образом. Здесь для нас важно сходство принципов организации, а не историческая последовательность их появления.

²⁶ Разумеется, эта схема еще более архаична, что помогает понять в том числе и современное сознание с позиций высокой степени генерализации. Ср. с этим: “С этой вертикальной иерархической структурой древнекитайского общества чжоуской эпохи согласуются представления о четырехчленной структуре пространства, имеющего центр, соответствующий местонахождению ритуального царя в центре царского храма. По мысли Гране, иерархическая упорядоченность пространства и времени заменила сохраняющееся еще в мифах представление, основанное на идеях двоичной противоположности (типа категорий *инь* и *ян* в древнекитайской теории чисел)” — Иванов (1974: 43).

²⁷ Ср. с этим авангардную попытку обратного превращения креста в колесо, анализируемую Мих. Ямпольским в связи с интертекстуальной ситуацией вокруг фильма Абея Ганса “Колесо” (1921): «Бешено вращающийся крест принимает форму колеса. Вот почему на вершине Вашей голгофы, Ганс, находится “Колесо”». И далее: “Религиозными мотивами можно объяснить и то, почему средневековые теологи с такой яростью нападали на вечное движение и исповедывали конечность движения, объявляя *perpetuum mobile* несовместимым с наукой о Боге” — Ямпольский (1993: 219, 223).

наибольшей степени наглядности можем наблюдать в стрелочных часах²⁸.

То, что Распятие Христа находится в нулевой точке времени, иконографически в средневековой и возрожденческой живописи решалось как погружение всей евангельской (впрочем, как и всей библейской) истории в настоящий исторический момент. Распятие происходит ‘здесь и теперь’, каждый день, перемещаясь вместе со зрителем во времени, т.е. оставаясь постоянно в нулевой точке настоящего момента (который только и может считаться наделенным пространственностью) между прошлым и будущим.

Поэтому еще существенно самое композиционное расположение Распятия на оси симметрии в изображении, и, когда здесь происходят определенные сдвиги (как, например, в “Распятии” Лукаса Кранаха Ст. (1503. Старая Пинакотекка. Мюнхен), когда Крест с Христом разворачивается в профиль, т.е. Христос композиционно попадает на место традиционных предстоятелей или

²⁸ То, что этот принцип не ограничивается “утилитарностью”, хотя мы склонны полагать, что утилитарность неизбежно оформляется в согласии с наиболее общими архетипами человеческого сознания, равно как и порождается ими, может быть продемонстрировано также на достаточно поздних произведениях искусства. См. аналитический разбор С. Даниэля “Снятия с креста” и “Союза Земли и Воды” Рубенса — Даниэль (1986: 50–51). Принцип модифицирован у Микельанджело в “Положении во гроб” (1508. National Gallery. London): вся композиция закручена вокруг фигуры Христа как в танце, и само положение фигуры Христа дано в фазе предшествующей повороту — это как бы “ввинчивание во гроб”. Т.е. перед нами как бы верхняя часть водоворота-воронки. Вероятно, наиболее демонстративен здесь пример композиции Брейгеля “Несение креста” (1564. Вена. Музей изящных искусств). Голгофа и Крест здесь разнесены. Голгофа, видимая в отдалении напоминает действительно лысину-тонзуру, пустое эллиптическое пространство, окруженное толпой, визуальное рифмующееся с колесом современной художнику казни. Сам Крест, несомый Христом, различим с трудом, зато акцентирована мельница на высокой скале в левой верхней части холста. Это и есть настоящая Голгофа в данной композиции — реципиент ищет в первую очередь наиболее возвышенную точку для опознания в ней места сакральной казни. Мельница же в своем устройстве являет объединение идей колеса и креста.

донаторов),²⁹ это дает ощущение необычайной экспрессии. Разрушение канона здесь равнозначно утверждению: “Он не эмблема, Он — Человек”. Но, разумеется, подобные отклонения возможны только на фоне устойчивой композиционной схемы, которая имеет тенденцию осознавать себя с очевидностью в авангардном искусстве — например, в графической композиции Шагалла “Распятие с часами”³⁰, где фигура Христа с лицом-циферблатом совмещается с напольными часами, а маятником служит рыба. При этом надпись на традиционной табличке “JNRI” заменена на “Chagal”, что существенно для ниже-следующего анализа.

В этой связи исключительно интересна композиция “Воздвижения Креста” Рембранта (1632. Старая Пинакотекa. Мюнхен), представляющая момент, когда стрелка еще движется к зениту, причем, в обратную сторону, что в подобном освещении обозначает победу над временем. Тот же смысл — победы над историческим временем — имеет лицо капитана, командующего казнью, ассоциирующегося с Пилатом, которое Крест заслонил бы — заслонит, когда будет поднят. При этом в центре симметрии, на оси которой закреплена стрелка Креста, у самых ног Христа, пронзенных гвоздем, Рембрант помещает свой автопортрет, что должно означать ‘здесь и теперь’ происходящего и специфическую роль художника в этом процессе фиксации пространства и времени истории на нулевой точке ‘здесь и теперь’.

Это, разумеется, сигнализирует совершенно новую точку зрения на роль художника, что становится особенно очевидно при сопоставлении композиции Рембранта с более ранними ‘стрелочными’ композициями. Так Мартин Шонеггауэр в гравюре

²⁹ Таким же сдвигом является и появление светского портрета, изображающего лицо в фас — это знак эмансипации индивидуума, личности, от которого уже рукой подать до романтических комплексов.

³⁰ Воспроизведение см.: Апчинская (1990: № 202). Там же можно найти воспроизведения интереснейших в нашем контексте композиций: “Движение” (№ 27), где движение обозначено расположением конечностей почти в полном соответствии с солярным знаком с помещенным в центре симметрии лицом, и “Посвящается Аполлинеру” (Апчинская 1990: 190), где фигуры отделяющихся друг от друга Адама и Евы помещены на циферблат-мишень с осью симметрии на гениталиях.

“Несение Креста” (Unterdenlinden Museum. Colmar)³¹ помещает в центре лицо Христа (единственное данное в анфас), от которого расходятся перекладины Креста, т.е. центром симметрии здесь является страждущий Христос. Кроме того, аналогия со стрелками подкрепляется многочисленными повторениями — перекрещиваниями копий.

Подобная композиция, кстати, ориентирует не только движение взгляда по плоскости, но и задает перпендикулярную изображению ориентацию — мы имеем в виду взгляд Иисуса. В обоих последних примерах таким образом мотив горла визуально представлен взглядом.

Это существенно для понимания процесса изменения функции визуального искусства вообще. Пограничной точкой здесь представляется творчество Джотто. Если до него (да еще и долгое время после) актанты изображения вообще принципиально не встречаются глазами, т.е. они конечно видят друг друга, но видят где-то вне изображенного и видимого пространства³², то Джотто в “Поцелуе Иуды” (Фреска капеллы Скровеньи. Между 1305–1313) заставляет Христа и Иуду встретиться глаза в глаза, что также очень резко опускает происходящее в ‘здесь и теперь’ (‘место и время’)³³.

То, что Христос предстает как горловина, пропускающая время через пространство³⁴, представляется чрезвычайно важным

³¹ Воспроизведение можно найти в: Panofsky (1948: 15). См. там же: The Housebook Master. The Bearing of the Cross (Panofsky 1948: 16).

³² Ср. с этим: «И именно так характеризует современный исследователь сам тип средневековой культуры: “Осмелимся назвать средневекового человека слепым...”» — Даниэль (1990: 41). Под современным исследователем подразумевается: Степанов (1981: 151–158).

³³ Неслучайно П. Флоренский считал фигуру Джотто поворотной в развитии нового, личностного, эгоистического сознания — см.: Флоренский (1993: 209–210).

³⁴ Ср. с этим уже упомянутый “глагол времен” (Слово), а также исключительно аккумулятивный текст Бродского “Глаголы” (1960), характерно абсорбирующий “петербургский” комплекс мотивов: “Но, возводя город, возводят не город, // а собственному одиночеству памятник воздвигают. // И уходя, как уходят в чужую память, // мерно ступая от слова к слову, // всеми своими тремя временами // глаголы однажды всходят на Голгофу. // И небо над ними // как птица над погостом, // и,

для понимания мотива **поцелуя** и **удушения** Иуды. С одной стороны, это отсылает к распространеннейшей культурной мифологеме поцелуя, приносящего смерть, или поцелуя, принимающего последнее дыхание, обусловленной в свою очередь представлением о том, что душа-время как и слово, покидает тело, плоть-пространство через рот³⁵. С другой стороны, позволяет увидеть эту встречу как соприкосновение двух сосудов устами (существенно и то, что Христос причащает своим телом первого Иуду — это не демонстрация безграничного прощения, поскольку грех Иуды не может получить прощения, — но момент избранничества и указания на аналогию жертвоприношения с принятием пищи, которую Иуда потом возвращает в виде поцелуя). Это соприкосновение губительно для обоих, но, если смерть Христа относительна и по сути обозначает бессмертие, то

словно стоя перед запертой дверью, // некто стучит, забивая гвозди // в прошедшее, // в настоящее, // в будущее время” Бродский (1992: 41).

³⁵ Для нас существенна здесь связь с мотивом “времени-насекомыми” и “бабочкой-душой” — см. прим. 14. Ср. с этим также у Бродского: “Мы не прокалем бабочку иглой // Адмиралтейства — только изувечим...” — и далее: “Твой образ будет, знаю наперед, // В жару и при морозе-ломоносе // Не уменьшаться, но наоборот // В неповторимой перспективе Росси” (“Похороны Бобо”). Здесь исключительно важен “геометрический” образ расходящихся после точки симметрии линий-“перспектив”. Живописная и архитектурная перспектива здесь у Бродского парадоксальным образом представлена геометрической моделью симметрии, соответствующей принципу организации песочных часов. Также существенен кивок в сторону “вертикалей” и “горизонталей” Петербурга, о чем подробнее ниже. Но также для нас важен мотив перехода сквозь горловину (измельчение до насекомого-времени) в обретении бессмертия, что фактически пересекается с описаниями психоделических натальных (мортальных) переживаний по Грофу (Гроф, Хэли-факс 1996). Гораздо более сложный и, соответственно, тонкий вариант дает Державин в своей “Бабочке”: “На цветы с цветов летая, // В поле бабочка живет; // Не тоскуя, не вздыхая, // Сладкий мед один с них пьет. // Что счастливее сей доли, // Как бы бабочкою быть, // На своей всегда жить воле, // И любви лишь сладость пить? // Я бы пил, — и, вновь влюбляясь, // Лишь в веселье дни провел // И с духами сочетаясь, // Был нетления символ” Державин (1987: 79).

смерть Иуды абсолютна, что и выражено перекрытием отверстия сосуда — удавкой на его горле³⁶.

Данте, спускаясь со своим проводником до самого дна Преисподней, обнаруживает там Дьявола (отпавшего, предавшего Бога) вечно гложущим другого предателя — Иуду³⁷. И согласно композиции всей “Комедии”, эта **глотка** оказывается путем вверх во все расширяющиеся небесные сферы³⁸.

³⁶ Согласно исследованиям Панофского, Сатурн специально заведовал ‘меланхолическими’ типами смерти, каковыми являлись: “drowning, hanging, chaining-up and dysentery” — Klibansky, Saxl, Panofsky (1964: 141) — последний тип смерти отсылает также и к комплексу “Большой жратвы” Феррери.

³⁷ По легенде, пересказанной Вазари в “Жизнеописании Джотто”, Данте был близким другом художника и сочинял сюжеты для его фресок — Данилова (1970: 5–6). На фреске “Страшный суд” (1305–1313. Капелла Скровеньи) Джотто в нижней части композиции под изображением креста помещает повесившегося Иуду. — Данилова (1970: 16).

³⁸ То, что в Средние века и в эпоху Возрождения ад устойчиво изображается как пасть некоего чудовища, свидетельствует о типичности этого образа у Данте. Замечательным примером устойчивости данных мотивов и образов представляется следующий пассаж, сделанный по другому поводу современным комментатором “Исповеди опиофага” де Квинси: “Поводом для рокового знакомства с опиумом является зубная боль. Само по себе это значимо: во-первых, анестезия зубной боли нередко бывает первым импульсом к знакомству с наркотиками, во-вторых, зубы непосредственно связаны с “трансцендированием” с “путешествиями в иной мир”. Зубы — единственное место нашего тела, где “внутреннее-мертвое”, кость, часть скелета выходит на поверхность. Зубы — горная цепь, полукруг каньонов, определяющих ландшафт полости рта. По ним путешествует наш язык, ощупывая то одно, то другое ущелье этих “гор”, и мы на каком-то уровне нашего сознания постоянно живем в этом ландшафте, сведения о котором нам предоставляет чувствительный язык. Зубы — это также забор, балюстрада, крепостные сооружения рта, это — преддверие входа в таинственный “Ад” нашего тела. Я думаю, концентрические горные ландшафты и полукруглые замки дантовского “Ада” подсознательно детерминированы “геологией рта” — вообще описания “Ада” и ковыряние в зубах можно было поставить в один ряд процедур, прозвище которым — **дантизм**. Ад и геенна огненная изначально связаны с зубами через такие предельно лаконичные описания, как “там тьма и скрежет зубовный”. Наркотики и

Описанный принцип, оформленный выделенными в ходе анализа мотивами, может быть наблюдаем в самые различные эпохи, в различных видах искусства и национальных культурах. Он присутствует в композиции “Благовещенья” Эль Греко, закрученной на голубе как на винте, от которого свет расходится в форме песочных часов³⁹; в идеях и образах романтиков — в особенности у Гофмана⁴⁰; в кошмаре “Земляничной поляны” Бергмана, сопологающем человека без лица с часами без стрелок — это то пустое ‘место’, которое потом, как известно, заполняется памятью⁴¹.

Чрезвычайно существенен этот комплекс для понимания идеи колокола, особенно важной для русской культуры — вплоть до “Страстей по Андрею” Тарковского, где выкалывание глаз, вырезание языка, заливание свинца в глотку, обет молчания самого Рублева — Страсти по Андрею распинаемой России — компенсируется отливкой огромного колокола — возрождением, Воскресением голоса России — и ее зрения в золотых фресках

анестезия — это то, что позволяет входить в “ад” (то есть в “кабинет дантиста” и “кабину Данте”) без страха и боли, бесстрашно исследовать его машины, архитектуру, технологию, географию, экономику, политическую систему”. — Пепперштейн (1994: 133).

³⁹ Воспроизведение: Тиссен-Борнемиса (1983: 75). Ср. с этим особую роль Св. Духа в Благовещеньи, т.е. в превращении Слова в плоть, а также в Пятидесятнице — наделении Апостолов способностью вещать на всех земных языках (благодеяние, направленное на исправление последствий Вавилонского столпотворения, симметричное ему). Образы Эль Греко вообще имеют тенденцию закручиваться вокруг некоей точки симметрии — ср. также “Mater Dolorosa” (Vode Museum, Берлин) и, в особенности, “Непорочное зачатие” — Тиссен-Борнемиса (1983: 73).

⁴⁰ Связь в “Песочном человеке” лже-Творца, механика-изобретателя, дьявольского часовщика с **глазами** и **песком** вне приведенных выше аллюзий представляется вообще необъяснимой.

⁴¹ О значении понятия ‘места’ в системе мнмотехники см. в первую очередь: Yates 1966. Ср. с этим эмблематический мотив часов без стрелок и цифр: “Zifferblatt ohne Zahlen, Zeiger und Totenschadel: Ungewisse Todesstunde. Auf dem Zifferblatt, das nicht bezeichnet ist, kreist der Zeiger ohne Unterlass; der Tag des Sterbens ist nicht angegeben, die Todesstunde ungewiss” — Henkel, Schöne (1967: 1345).

Рублева. Характерно, что здесь наличествует четкое разделение голоса-слова и видения-образа, но и их единство.

Кажется очевидным, что этот принцип имеет универсальное культурологическое значение. Далее мы сосредоточимся на некоторых примерах специфически свойственных русскому менталитету.

В заключении же данного общего экскурса мы позволим себе привести еще одну цитату из “Глоссолалии” А. Белого:

“В звуке ‘hr’ нам скрещение линий истечения жара с другой мощной линией: возставания ‘r’ среди окружности, полости: крест в окружности — ‘hr’; это — *хрест*: ‘*crux, croi*’. Перед твореньем мира в космической среде (**во рту**) — воздвигается крест” — Белый (1922: 45).

Наконец, обратившись к связи всего вышеизложенного с ‘петербургским мифом’, в первую очередь надо отметить, что самая идея создания и строительства Петербурга оказалась исключительно мифогенной, и в свете наших эмблематических штудий эта мифопродуктивность имеет свое объяснение.

Тот факт, что город создается творческим усилием человека, а не разрастается естественно на месте поселения, существующего с незапамятных времен, задает инерцию постигаемости, объяснимости этого явления. Соответственно, факторы, которые в прочих случаях воспринимаются как данность, здесь обретают осознанность. О факторах этих в приложении к Петербургу говорено достаточно. Наиболее важными для нас здесь являются: расчлененность города рекой и его пограничное положение.

Сочетание воды с городом само по себе задает эмблематическую пару как объединение пространственного, объемного, вертикально ориентированного элемента с временным, горизонтально ориентированным. Это положение интенсифицируется тем, что город расположен практически в устье реки, т.е. как пробка затыкает горло на ее пути к морю. Пограничное же положение определяет функциональную двойственность: с одной стороны, это пробка, с другой — окно, отверстие, т.е. клапан (в сущности, и в песочных часах отверстие одновременно пропускает и задерживает течение песка). То, что весь город дробится бесчисленными каналами и протоками, также укладывается в развитие излюбленной нами метафоры и, соответственно, может быть описано как диффузия пространства и времени.

То, что закладка города с подобными структурными параметрами совпадает с эпохой тотальной эмблематизации в русской культуре⁴², естественно включает это явление в общий эмблематический ряд не только мифологически, но и исторически. Петр закономерно представляется в этой связи как демиург, часовщик⁴³, заново начинающий отсчет времени, открывающий новую эпоху, запускающий механизм нового информационно-энтропийного процесса при помощи перемещения нулевой точки перекрестка пространства и времени в ‘здесь и теперь’ — в данном случае Петербурга.

Известное старинное пророчество: “Санкт-Петербурху **пустеет** будет!”, иногда повторяемое в варианте: “Быть **пусту месту** сему”⁴⁴, якобы имевшее место уже при начале строительства города, фиксирует эмблематическую чуткость современников — именно **место** должно опустеть.

Процесс, заведенный Петром, разумеется, кощунственен, поскольку вызывает слишком явные религиозные ассоциации — об ‘антихристовой’ природе Петра также сказано уже достаточно, мы лишь добавляем еще одно (структурное) объяснение.

Мотив пустоты отзывается первой же строкой пушкинского “Медного всадника”, вобравшего и породившего обширнейшую литературную традицию (см. об этом: Осповат, Тименчик 1987): “На берегу пустынных волн...” — это пустота до Творения, вернее, в точке Творения, разумеется, не без аллюзий на “Земля была пуста и безвидна. И Дух Божий носился над водами”, что в историческом контексте не может не получить пейоративной оценки. Соответственно, и наводнение описывается как нарушение естественного течения воды — времени:

⁴² См. об этом классическую работу: Морозов, Софронова (1979: 13–87); а также: Морозов (1974: 184–226).

⁴³ Ср. у В. Одоевского о Петре I: “Он нашел в нем [организме России. — *Е. Г.*] размеры огромные, силы исполинские, крепкие, закаленные **зубчатые колеса**, прочные упоры, **быстрые шестерни** — но этой огромной системе недоставало **маятника**”. — Одоевский (1975: 181).

⁴⁴ Нельзя не отметить фонетическую выразительность этой формулы, а именно, расположение вокалов: ы - у - е - е - у.

*По силе ветров от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И затопляла острова...—*

и далее:

Все вокруг вдруг опустело...

В этой связи весьма характерно, что создание заградительной системы защиты от наводнений Петербурга, пресловутой дамбы, вызывает мгновенный и панический ужас особенно среди питерской интеллигенции. Характерно, что, как правило, с ужасом рассуждали именно неспециалисты в гидросооружениях — автор настоящих заметок не исключение. Это ужас в значительной степени мифологический — еще одна пробка — это уже удавка на шее Иуды, т.е. вторая смерть, окончательная и бесповоротная. Первая, озаменованная наводнениями, это хотя и кошунственно, но при зеркальном отображении информационно-энтропийного процесса, повторяет его. Это, разумеется, тоже гибель, но уже ставшая привычной.

Описанная нами проблематика нашла исключительно полное отражение в творчестве Андрея Платонова. В первую очередь мы имеем в виду “Епифанские шлюзы” (1926), где инженер-иностранец в возрасте Христа (“Бертрану шел тридцать четвертый год” — Платонов (1983: 292) по приказу Петра пытается построить **заградительно-пропускные** сооружения (шлюзы), для чего пробивает в ложе озера дыру, куда уходит вся вода и которая постоянно заполняется песком:

“На Иван-озере, на самом низком дне, он обнаружил бездонный колодезь — **окно**. Оттуда поступало в озеро столь много ключевой воды, что ее хватит на дополнительное питание **каналов** в мелководные сухие годы. Следует только на Иван-озере подсыпать прошлогодний **земляной вал** еще на сажень, чтобы собирать из колодца в озеро больше воды, а затем пускать эту воду в каналы по особому спуску, когда надобность в том явится. Перри [...] приказал тот колодезь желонкой расчистить и опустить в него **большую трубку с сеткой**, чтобы колодезь не заилился вновь” Платонов (1983: 311).

И далее:

“В восемь часов вечера, 25 июля, желонка перестала таскать вязкую глину и вынималась **сухим мелким песком**. [...] Я приказал бурение

кончить и немедленно начать забивку скважины. Для сего мы опустили в подводный колодезь чугунную крышку аршин в поперечнике, но ее сразу утащило в подземную глубину, и она пропала. Тогда начали забивать в скважину **обсадную трубу**, набитую глиной. Но и ту трубу **засосала скважина**, и она утащилась туда. И **сосание** то длится и посейчас, и вода из озера гнетется туда безвозвратно” Платонов (1983: 313).

В этом легко опознаваемом ‘петербургском’ комплексе мотивов (каналы, окно, управление водой) для нас также важно соседство с мотивом ‘насыпи’, ‘вала’ (ср. ‘дамба’) и измельчения, дробления (‘труба’ с ‘сеткой’), превращающих живую воду в мертвый песок — естественное течение времени в историю (время в его измерение, в песочные часы). Кошунственное воздействие на природу — здесь, конечно, очень важны сексуальные ассоциации — приравнивается к извращению и приносит гибель его проводнику в столь же извращенной форме⁴⁵.

В этой связи показательно также, что ‘дамба’ мифологизировалась в указанном нами смысле задолго до своего создания и совсем в другой национальной традиции — в финале “Фауста” Гете. Так даже классик из классиков не нашел более подходящего **места для остановки мгновения времени** чем Петербург. При этом Фауст уже слеп, т.е. лишен одного элемента двустороннего процесса — пространственного, — ему оставлен только звуковой ряд, который он и принимает за абсолютный, в то время как воображаемый им город оказывается его могилой⁴⁶.

⁴⁵ Единственный в своем роде финал повести закономерен только в таком освещении. При этом сексуальный аспект всего этого комплекса мотивов придает дополнительную емкость известному понятию ‘окна в Европу’.

⁴⁶ То, что Фауст полагает, что **возводится** город, в то время как на самом деле **роется яма**, вызывает дополнительные аллюзии — достаточно вспомнить “Шпиль” Голдинга. Весьма характерно, что в европейской традиции ‘шпиль’ имеет устойчивую тенденцию обнаруживать свою иллюзорность, в то время как ‘яма’ — страшную реальность. Кроме того, в этой связи получает вполне определенное толкование устойчивое сочетание могилы с обелиском, а также сочетание шпиля с куполом в ‘луковичных’ куполах русских храмов — ср. в “Елифанских шлозах”: “Особо восхитил Перри храм Василия Блаженного — это страшное усилие души грубого художника постиг-

Мы позволим себе привести обширные выписки из текста Олега Охупкина по 'петербургскому' тому "Голубой лагуны" К. Кузьминского, где этот факт демонстрируется еще раз переработанным в мифологическом котле виде:

"Кстати, Гете в поздние годы как раз последний раз проснулся от русского наводнения в 24 году. "Медный всадник" не единственный импульс того стихийного бедствия, но и финал "Фауста"⁴⁷. Гете следил за полемикой в газетах вокруг этого наводнения, и, кажется, предложил один из первых построить дамбу, **подняв уровень насыпи** и т.д. Правда, сам-то он (Фауст) не знал, что роет себе могилу. [...] Итак мысль Гете осуществилась. Строят и дамбу. Фаустовская культура привилась не в одной только Голландии, но и в России.

Кстати, сия фаустовская культура (определение Освальда Шпенглера) прямиком проистекает из самого Египта, если не из Шумерийской древности. [...] Небезынтересно заметить, что великая пирамида стоит на пересечении 30° северной долготы и 30° северной широты. Сей 30 меридиан проходит как раз через Маркизову лужу, где пересекается с 60° северной широты, т.е. с параллелью того же порядка, только удвоенной по градусу. И если Нил течет с юга по нашему меридиану, то Нева с востока по параллели. [...] Отношение власти и рабской подчиненности подданных — дело глобальное [...] на протяжении всей человеческой истории. Там строили каналы и пирамиды. Здесь каналы и ГЭС, и Бам. Будет и дамба. Это и есть тот самый социализм, который так понравился Гете, что он его провозгласил как верховный смысл всей человеческой деятельности, остановив то самое мгновение, которое знаменовало уже ни что иное, как гибель. [...]

Я так и называю строительство в нашей округе — фаустовские работы. Говнокачалка качает дерьмо (что верно, то верно — чистый фекалий, сам работал гидрологом! — ККК) из Маркизовой лужи. Оно оседает вместе с глиной на месте чухонских благ. [...]

"Быть пусто месту сему". И "Был он пуст и весь разрушен". А как следствие этого разрушения — железная необходимость в фаустовых работах, то есть в социализме — могиле культуры и цивилизации,

нуть тонкость и — вместе — круглую пышность мира, данного человеку задаром". — Платонов (1983: 299).

⁴⁷ Кстати, здесь происходит странная аберрация, если это не описка, что, впрочем, также не меняет сути дела, переводя прецедент в область бессознательного, — а именно: что является импульсом чего — "Медный всадник" наводнения или наводнение "Медного всадника"?

ибо таковы судьбы всего человечества даже от начала истории в Египте и при конце оной в России” Кузьминский (1987: 19–20).

Здесь учтено очень многое и, что особенно для нас важно, даже связь с пирамидами и могилами (последнее, разумеется, явствует из самого текста “Фауста”, а первое, как известно, еще и восхищало великого Гете как величайшее творение рук человеческих)⁴⁸. Кроме того, нельзя не отметить связь с эксскрементами (перерабатываемое во второй раз — вспомним Феррери). А также вышеприведенное рассуждение добавляет интересную мысль о перпендикулярности Нила и Невы, что вызывает определенные ассоциации со стрелками — проекциями.

Соположение социалистического рабства с египетским имеет еще одну вполне ‘перестроечную’ параллель — мысль о том, что вся Россия концентрически сосредоточена вокруг могилы-мавзолея (центр России — Москва, центр Москвы — Красная площадь, центр Красной площади...), в самой архитектурной идее которого заложена пирамидальность⁴⁹. Идея Николая Федорова о жизни на кладбище в какой-то степени осуществилась. — Федоров 1982.

Кстати, философская система Федорова в значительной степени повлияла на концепцию переделывания природы, борьбы с ней, и в варианте Мичурина, и еще менее симпатичного Лысенко, и в варианте Циолковского⁵⁰, и, в конечном итоге, на идею

⁴⁸ Пирамида представляет собой наглядную модель постепенного сведения пространства к точке, возвращая нас снова к неоднократно приведенной метафоре. В связи с этим ср. включенные в эпиграф настоящей работы строки Иосифа Бродского, которые могут быть охарактеризованы как подарок нашим рассуждениям, особенно в обрамлении Александра Жолковского, сделанном по иному поводу. О мнемонической и эмблематической функции пирамиды см.: Григорьева (1997: 425–448). Ср. с этим также анализ ‘геометрии’ Бродского в прим. 35 настоящей работы.

⁴⁹ Пирамиды в качестве надгробного памятника или мавзолея в новое время не редкость — см., напр., Colvin (1991: 337–341) — но только советское государство ставит ее в центр — после Египта, — причем, авторитет этого государства держался в значительной степени на блаженной мифологизированной памяти о дедушке Ленине.

⁵⁰ Об этом говорила в своих лекциях З. Г. Минц в начале 80-х годов, замысел статьи которой о Ник. Федорове к сожалению остался

поворота сибирских рек вспять и строительство питерской дамбы. Так, постоянно провозглашая идею стремления вперед, постоянного прогресса, советская власть в основных своих начинаниях на самом деле постоянно поворачивала время назад или запирала его.

Неслучайно, эпоха, предшествовавшая ‘перестройке’, получила наименование ‘эпохи застоя’. Валентности слова ‘застой’ в русском языке довольно ограничены: ‘застой в крови’, ‘застойная вода’, обычно связанная с понятием ‘болота’ (Петербург), лужи (вспомним “Миргород” Гоголя) или ‘пруда’ (вспомним “Пруд” Ремизова) — и теперь — ‘застойная эпоха’. Все понятия, связанные со временем.

Последствия подобного мифологического сознания (или подсознания?) подчас сказываются реальной исторической трагедией. Так, несмотря на кощунственность этого предположения, мы беремся утверждать, что блокада Ленинграда является также проявлением этого мифа. Ни один другой город в новейшее время не был поставлен в такое положение. И Рим, и Париж были открыты. В русской истории есть прецедент сдачи Москвы Наполеону — быть может, это вообще свойственно городам, основанным **на холмах**, — но с Питером подобное было невозможно. И немецкое, и русское сознание были слишком хорошо подготовлены к иному течению событий. Конечно, и географическое расположение сыграло существенную роль, но

нереализованным. В связи с творчеством Платонова об этом уже говорилось неоднократно — см., напр., статью С. Г. Семеновы и комментарии Е. А. Яблокова к пожалуй наиболее компетентному изданию “Чевенгура” (М. 1991). Особенно характерным для наших рассуждений является следующий пассаж: “Никто до Федорова так беспощадно и прямо не ставил вопрос о глубокой постыдности для человека, существа чувствующего и сознающего, природного способа существования, что стоит на **взаимном пожирании**, борьбе, вытеснении предыдущего последующим. Человек, как и все живое в природе существует за счет другой жизни — растений, животных и себе подобных. Дети, рождаясь, подрастая, истощают силы своих родителей и неизбежно вытесняют их, чтобы быть вытесненными в свою очередь своими детьми. Медленное измождение, постепенное омертвление матери, многократной роженицы, буквально отдающей жизнь своим детям, — один из самых личных и сильных образов у Платонова”. — Семенова (1991: 498).

надо помнить, что и оно было выбрано не произвольно, а также согласно все тому же мифу.

Здесь сошлось очень много факторов воедино, совершенно разнородных, разноуровневых, гетерогенных. В том числе, в последнее время много говорилось о совпадении по сути дела намерений Гитлера и Сталина, равно направленных на уничтожение города. Наше объяснение не должно казаться излишним — почему, собственно, признавая, что мифы управляют человеческим сознанием, не признать тем самым их влияние на человеческую историю?

Очевидно, что связь ‘заката Европы’ с ‘фаустовской культурой’ по Шпенглеру, а финала “Фауста” со строительством дамбы в Петербурге — новом городе, ориентированном на создание центра европейской цивилизации в азиатской стране, а значит и на ‘предательство’ ‘исконных’ стереотипов, делает узел проблемы ощутимым и очевидным как для той так и для другой стороны (ощутимым, в частности, вплоть во Шпенглера — с той и Бердяева — с этой). Соответственно, как строительство, так и восприятие дамбы предопределено специфической идеологической атмосферой. Шпенглер провозглашает гибель ‘фаустовской культуры’ — чем тогда является в исторической перспективе возведение по ‘фаустовской’ модели города как не создание заранее обреченного, причем обреченного также согласно определенной схеме. Как можно заметить, жесткость предопределенности здесь сродни естественному закону⁵¹.

Нам представляется также вполне вероятным, что Берлинская стена, являясь очевидной аллюзией на Блокаду Ленинграда, продолжала развитие все того же мифологического комплекса, циркулировавшего в двух национальных менталитетах.

⁵¹ Ср. рассуждение Бердяева о неоригинальности Шпенглера: “Культура происходит от культа, она связана с культом предков, она не возможна без священных преданий. Цивилизация есть воля к мировому могуществу, к устройению поверхности земли”. Нельзя не заметить, что советская власть пыталась объединить и то, и другое (мавзолей и дамба). И далее: “Различие культуры и цивилизации чрезвычайно плодотворно. [...] Но новы ли эти мысли? Нас, русских, нельзя поразить этими мыслями”. — Бердяев (1994: 385).

Литература

- Апчинская, Н. (1990). *Марк Шагал. Графика*. Москва.
- Бельй, А. (1922). *Глоссолалия*. Берлин.
- Бердяев, Н. (1994). Предсмертные мысли Фауста. Бердяев, Н. *Философия творчества, культуры и искусства*. Т. I. Москва.
- Бродский, И. (1992). *Сочинения Иосифа Бродского*. Санкт-Петербург. Т. 1.
- Вагнер, Р. (1978). *Избранные работы*. Москва.
- Винер, Н. (1958). *Кибернетика и общество*. Москва.
- Винер, Н. (1983). *Кибернетика, или управление и связь в животном и машине*. Москва.
- Григорьева, Е. (1989). Эмблема и сопредельные феномены в семиотическом аспекте их функционирования. *Труды по знаковым системам 21*. Тарту.
- Григорьева, Е. (1997). Эмблема. Принцип и явление. *Лотмановский сборник*. 2. "О.Г.И." Москва.
- Гроф, С., Хэлифакс, Д. (1996). *Человек перед лицом смерти*. Москва; Киев.
- Гуссерль, Э. (1994). Феноменология внутреннего сознания времени. Гуссерль Э. *Собрание сочинений*. Т. 1. Москва.
- Данилова, И. (1970). *Джотто*. Москва.
- Даниэль, С. (1986). *Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVIII века*. Ленинград.
- Даниэль, С. (1990). *Искусство видеть*. Ленинград.
- Державин, Г. (1987). *Анакреонтические песни*. Москва.
- Жинкин, Н. (1959). Произношение слов. Концепция глоточного образования слога. *Journal of Slavic Linguistics and Poetics 1/2*. Hague Mouton.
- Зелинский, Ф. (1911). Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки. Зелинский, Ф. *Из жизни идей*. Санкт-Петербург. Т. II.
- Зобов, Р., Мостепаненко, А. (1974). О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград.
- Иванов, В. (1974) Категория времени в искусстве и культуре XX века. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград.
- Клайн, М. (1984) *Математика. Утрата определенности*. Москва.
- Кузьминский К. (1987). *The Blue Lagoon. Anthology of Modern Russian Poetry*. New York. V. 2 B.
- Краснов, П. (1998). Несколько уроков в школе виртуального секса имени Саши Соколова. *На Посту*. Культура/Искусство. Июль.
- Мейлах, Б. (1974). Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград.

- Морозов, А. (1974). Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. *Восемнадцатый век*. Сб. 9. Ленинград.
- Морозов, А., Софронова, Л. (1979). Эмблематика и ее место в искусстве барокко. *Славянское барокко*. Москва.
- Одоевский, В. (1975). *Русские ночи*. Ленинград.
- Осват, А., Тименчик, Р. (1987). *“Печальную повесть сохранить...”* Москва.
- Пепперштейн, П. (1994). Тело, текст, препарат. (Наши колонии в мозгу). Томас де Квинси. *Исповедь англичанина, употребляющего опиум*. Москва.
- Платонов, А. (1983). *Цветок на земле*. Москва.
- Семенова, С. (1991). Мьгарства идеала. Платонов, А. *Чевенгур*. Москва.
- Степанов, А. (1981). Две формы чувственности в генезисе городской среды. *Культура и искусство западноевропейского Средневековья*. Материалы научной конференции (1980). Москва.
- Успенский, Б. (1974). *Поэтика композиции*. Москва.
- Тиссен-Борнемиса (1983). Шедевры из собрания барона Тиссена-Орнемиса. (Западно-европейская живопись XIV–XVII вв.). Каталог выставки. Париж.
- Флоренский, П. (1993). Обратная перспектива. Флоренский, П. *Иконостас. Избранные труды по искусству*. Санкт-Петербург.
- Элькин, Д. (1969). Восприятие времени как моделирование. *Восприятие пространства и времени*. Ленинград.
- Юнг, К. (1994). *Проблемы души нашего времени*. Москва.
- Ямпольский, М. (1993). *Память Тиресия. (Интертекстуальность и кинематограф)*. Москва.
- Colvin, H. (1991). *Architecture and the after-life*. Yale; London.
- Henkel, A., Schöne, A. (1967). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16 und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart.
- Klibansky, R., Saxl, F., Panofsky, E. (1964). *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London.
- Krolow, K. (1954). *Transit. Gustav Rene Hocke. Manierismus in der Literatur*. Hamburg.
- Maksimovič-Ambodik, N. (1989). *Emvlemy i Simvoly. (1788). The First Russian Emblem Book*. Edited, with translation and introduction by Anthony Hippiusley. E. J. Brill. Leiden; New York; Kobenhavn; Köln.
- Panofsky, E. (1980). *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Du Mont Buchverlag. Köln. (Kap. “Vater Chronos”);
- Panofsky, E. (1948). *Albrecht Dürer*. London. Vol. 2.
- Waldemar, D. (1954). The Grab and the Butterfly. A Study in Animal Symbolism. *Journal of the Warburg Courtauld Institutes* 17.
- Yates, F. (1966). *The Art of Memory*. London.

St. Petersburg's time and space from the micromythological viewpoint

This article operates with stable images circulating in cultural consciousness, treating the basic conceptual opposition of 'time' and 'space'. So the main problematics of the work concern ways and means of collective mind arrangement and representation in visual or even material shape of abstract notions and concepts. Or perhaps more precisely, the work proceeds from the idea of the certain parallelism (but not direct dependence!), usually not explicated, of conceptual and demonstrative mental activities.

Within the opposition under analysis, I attempted to follow how 'time' is represented or expressed by means of 'space'. In other words, how 'time' is translated into 'space' as it is patterned in such cultural phenomena as the classical emblem taken as a combination of visual (spatial) and verbal (temporal) elements. Reciprocity of the process here is not balanced or strictly symmetrical, still the problem of the temporalising of 'space' can also be discussed (movement as such, for example, can be interpreted as deformation of 'space' by 'time'). In my work I demonstrate 'iconical' means of 'time' indication by natural language on the basis of the German language involving the poetical and anthroposophical statements of Andrej Belyj.

Applied to the system of cultural images or micromythology, the process of 'time-to-space transformation' in one of its most general directions can be represented as the process of 'depriving of dimensions'. A variant of it, is the process of dissecting, mincing space or spatial entities until they can be accepted as 'time'. The variety of examples underlying this principle is enormous so I have not attempted to observe the domain in its whole amplitude, only the most demonstrative and powerful exertions of it.

The Cross and Crucifixion considered as a visualised algorithm of 'space' dissection is one and perhaps the most important example for the European mentality. The very plot of the history of 'Word embodied in Flash' (or Verb transformed into Image that corresponds to the general construction of the emblem) is evidently reversed from this standpoint in the act of Crucifixion. Combined with the cultural motif of a throat, mouth, hole (or Hell according Dante's construction), treated as a specific filter or valve through which life is passing, the visual idea of Cross and Christ responds, on the one hand, to a mechanisms measuring or materialising 'time' and on the other — to the general theory of information accompanied by entropy.

In the Russian tradition the problem of the ‘time’ and ‘space’ cross-road, arranged with extracted motives, seems to be especially actual in its application to the mythological complex of St.Peterburg as a specific ideological conceptual and spatial construction. Geographical location, political disposition and historical destiny of this town gain their mythological motivation through images of more general regularity according to which ‘time’ and ‘space’ interdependence is realised in cultural consciousness.

Peterburi aeg ja ruum mikromütoloogia vaatepunktist

Artiklis on vaatluse all aegruumiliste seoste põhiopositsiooni kirjeldavad püsivormid kultuuriteadvuses. Töö analüüsib mooduseid, millede abil kollektiivne teadvus representeerib (eelkõige visuaalselt) seda, mida filosoofilises ja teaduslikus diskursuses on tavaks nimetada abstraktseteks mõisteteks või kategooriateks.

Põhitähelepanu on seejuures suunatud “aja” ja “ruumi” omavahelisele tõlkeprotsessile. Taolise ülekande üheks mudeliks või mehhanismiks on muuhulgas klassikaline embleem, mida vaadeldakse kui visuaalse (ruumilise) ja verbaalse (ajalise) elementide seost. Autor näitab, et sellise ülekande pööratavus ei ole samas ei täielik ega rangelt sümmeetriline. Eelkõige demonstreeritakse töös aja tähistamise “ikoonilisi” vahendeid, kuigi teatud käsitlemist on leidnud ka ruumi “temporilisatsiooni” probleem.

Rakendatuna kultuurivormide (või autori määratluses mikromütoloogemide) süsteemile, võib “aja” “ruumiks” transformerumisprotsessi ühes oma põhisuundadest iseloomustada kui “mõõdete reduktsiooni”, mille variandiks on ruumi ja ruumiliste moodustuste vähendamine, jaotamine kuni piirini, mil neid võib hakata pidama ajaks. Artiklis vaadeldakse seda seaduspärasust kõige näitlikumalt illustreerivaid juhtumeid.

Risti ja Krutsifiksi vaadeldakse sellega seoses kui ruumi jaotamise visualiseeritud algoritmi. Samuti võib ka evangeelset süžeed Sõnast, mis sai Lihaks (mis vastab embleemi organisatsioonilisele põhiprintsiibile) interpreteerida kui spetsiifilist tõlkeprotsessi ühest keeletüübist teise.

Näidatud printsiip spetsifitseerub samuti seoses kultuuriliste “kurgu”, “suu”, “augu” motiividega (näiteks Dante põrgu konstruktsioonis), mida tõlgendatakse kui filtrit või klappi.

Vene traditsioonis osutub antud visualisatsiooni süžee eriti aktuaalseks motiivide kompleksis, mis koondub nn. “peterburi müüdi” ümber. Peterburgi vaadeldakse sellest seisukohast kui spetsiifilist ideoloogilist, kontseptuaalset ja ruumilist konstruktsiooni. Linna geograafiline ja poliitiline seisund, ajalooline saatus on määratletud mütoloogja ja kujunditega, mis kirjeldavad üldisemat seaduspärasust, millele vastavalt realiseerub aja ja ruumi vastastikune sõltuvus kultuuriteadvuses.