

Надруковано: Вишницька Юлія. Мотив дзеркального двійника: символічний аспект (на матеріалі роману Оскара Уайльда "Портрет Доріана Грея" та фільму Ганса Еверса "Працький студент" (1913 р.)). // Наукові записки. – Випуск 111. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КТПУ ім. В. Винниченка, 2012. – 284 с. – 45-58.

МОТИВ ДЗЕРКАЛЬНОГО ДВІЙНИКА: СИМВОЛІЧНИЙ АСПЕКТ

(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ОСКАРА УАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ"
ТА ФІЛЬМУ ГАНСА ЕВЕРСА "ПРАЗЬКИЙ СТУДЕНТ" (1913 Р.)

Текст (літературний, кінематографічний, музикальний, живописний і т.п.) як совокупність знаків синтагматико-парадигматического рівня можна дешифрувати в культурному контексті: фоново-енциклопедическому, етніческому і індивідуально-авторському. Таку трехуровневу дешифровку проходять і знаки, найбільше надійно "консервуючі" "пам'ять" ("космічеську", "етнічеську"), – символи. Одними із таких образів-символів можна вважати "портрет", "зеркало", "тень", являючієся по відношенню друг до друга своєобразними "міфологічеськими синонімами", то єсть ізоморфами, так як відражають древнійший міфологічеський **мотив двійності, двійника**, котрий, в свою чергу, виходить до **амбівалентної природи образів** (сущєств, явлєній, вєщєй і т.п.).

Об'єктом нашєго дослідження єтьє саме цей **прецедентний мотив двійника, втілюємый в образах-міфологемах "портрет", "зеркало", "тень"**. В чєм єсть особенності реалізації цього мотиву в художєствєнному і кінематографічєском текєтах? яка роль міфопоезики текєстових знаків? як єтьє походить дешифровка символів – елементів такого "язьку"? – на єтьє і другіє вєпроси ми спробуємо відповісти. Матеріал дослідження ізбран доволньо нежданий: роман англійського писателя Оскара Уайльда "Портрет Доріана Грея", ізданий в 1890 році, і фільм періода немого кінє (1913 рік) нємєцкого сценарієста Ганса Гайнца Еверса і актера Пауля Вєгенєра "Працький студент". Основанієм для такого компаративного аналізу ми вважаємо те, що в обоих текєтах відкриваєтьєся тема глибокого, змішанного зі страхом самопізнання, підтвердженна мотивом двійника і реалізуєма єтьє образом-символом. В роботє "Семиотика кінє і проблеми кінєестєтики" [5, с. 287-372] відомий філолог, ієскусствовєд, семиотик, культуролог Юрій Михайлович Лотман називає кінє (як і другіє семиотічєські єтьєстєми) "письмом, посланним зритєлям" [5, с. 290], прочтєннє котрого вєможнє лїшь при овладєнні єго "язьком".

В текєстє роману Оскара Уайльда центральним, єтьєжневим образом єтьє "портрет" ("культурнє пространство" котрого очертив в своє вєрємя (1993 рік) Юрій Михайлович Лотман в статтє "Портрет" [4, 500-513]), а в текєстє кінєфільма Ганса Еверса – "зеркало". Предвосхищаєтьє функцію фотografie, портрет, замєчає Лотман, "вєполняєтьє роль документального свідєтєльєства аутєнтічності чєловєка і єго ізображєннєя" [4, 500]. Данна

функция "документирования" вводится в тексты романа и фильма **мотивом "отражения"** (красоты лица, внешности Дориана Грея и умения фехтования, сноровки чешского студента Балдуина) **как аксиологический ассоциатив зеркала**: *"Дориан, не отвечая, с рассеянным видом, прошел мимо мольберта, затем повернулся к нему лицом. При первом взгляде на портрет он невольно сделал шаг назад и вспыхнул от удовольствия. Глаза его блеснули так радостно, словно он в первый раз увидел себя. Он стоял неподвижно, погруженный в созерцание, смутно сознавая, что Холлуорд что-то говорит ему, но не вникая в смысл его слов. Как откровение пришло к нему сознание своей красоты. До сих пор он как-то ее не замечал, и восхищение Бэзила Холлуорда казалось ему трогательным ослеплением дружбы. Он выслушивал его комплименты, подсмеивался над ними и забывал их. Они не производили на него никакого впечатления. Но вот появился лорд Генри, прозвучал его восторженный гимн молодости, грозное предостережение о том, что она быстротечна. Это взволновало Дориана, и сейчас, когда он смотрел на отражение своей красоты, перед ним вдруг с поразительной ясностью встало то будущее, о котором говорил лорд Генри"* [7, 34] и **мотивом "любования перед портретом / зеркалом"**: *"Утро за утром просиживал он перед портретом, почти влюблено любуясь его красотой, как по временам казалось ему самому..."* [7, 119]. Оба эти мотива эксплицируют семантику зеркала и, по сути, взаимозаменяют обе эти мифологемы в тексте.

Рассмотрим **психологический ассоциатив образа портрета "зеркало"**, репрезентирующий несколько смысловых парадигм в художественном произведении. Первая – связана с **отождествлением портрета и зеркала по принципу внешнего сходства**. В начале романа Дориан Грей видит в портрете отражение своей собственной красоты [см.: 7, 34], а позже функции отражения внешности принимает на себя собственно зеркало: *"Причудливое резное зеркало, которое подарил ему много лет назад лорд Генри, стояло на столе, и белорукие купидоны резвились на его раме, как и в былые дни. Дориан взял его в руки, как в ту ужасную ночь, когда впервые заметил перемену в зловещем портрете, и с блуждающими, помутневшими от слез глазами взглянул на его полированную поверхность<...> Потом его собственная красота опротивела ему, и, швырнув на пол зеркало, он раздавил его каблуком на серебряные осколки"* [7, 236-237].

Вторая система смыслов выстраивается вокруг "расщепленного" образа смотрящего на портрет / в зеркало Дориана Грея: его душа словно отделяется от внешней оболочки и переносится в другое, **"портретное" измерение**, и – соответственно – **противопоставляет портрет и зеркало как отражающее внутреннее, душу, и – внешнее сходство: лицо-маску** (*"Он встал и запер на ключ дверь. Наконец-то он один и может вдоволь посмотреть на маску своего стыда. Он отодвинул в сторону экран и лицом к лицу увидел себя <...> [7, 109]*): **портрет ≠ зеркало** (*"<...>с зеркалом в руке долго стоял перед портретом, написанным с него Бэзилем Холлуордом, смотря то на злое, стареющее лицо на полотне, то на прекрасное, юное лицо, улыбавшееся ему из зеркала. Чем разительнее был контраст, тем острее Дориан наслаждался им. Он все напряженнее и сильнее влюблялся в свою красоту, все больше и больше отдавался разращению своей души"* [7, 143]) → **лицо ≠ портрет** (*"Лето*

следовало за летом, и желтые жонкили зацветали и увядали, безумные ночи вновь и вновь повторялись во всем своем ужасе и позоре; но Дориан не менялся. Ни одна зима не тронула его лица и не согнала с него цветоподобного сияния молодости. Какой контраст по сравнению с произведением человеческих рук! <...>" [7, 153], "Порок – такая вещь, которая отпечатывается на лице человека, его нельзя утаить <...> Порочность человека проявляется в линиях его рта, в отяжелевших веках, даже в форме рук. <...> Но вы, Дориан, с вашим чистым, открытым, невинным лицом и вашей дивной, нетронутой юностью... я не могу поверить ничему дурному про вас..." [7, 165]), так как **портрет** – это **"лицо души"** ("*<...> это – лицо сатира! – Это лицо моей души. – Боже! Какой же мерзости я поклонялся! У ней дьявольские глаза*" [7, 172], "*<...> он увидел искривленное лицо портрета, освещенное солнцем*" [7, 188], **"зеркало души"** [7, 238]: "*Портрет мешал ему спокойно спать по ночам <...> Портрет отравил меланхолией его страсти. Само воспоминание о нем испортило многие радостные минуты. Он словно был его совестью...*" [7, 239]. Материализуя тайные замыслы Дориана Грея, осознанные и подсознательные, **"портрет"** отождествляется с магическим зеркалом: "*Если портрету суждено меняться, так пусть себе меняется. <...> Ведь наблюдать за этим процессом будет истинным наслаждением. Ему будет дана возможность читать самые сокровенные свои помыслы. Портрет будет служить ему магическим зеркалом. Он показал ему, что такое его тело, он же раскроет ему и его душу*" [7, 120]. Так происходит чудовищный разрыв между душой и телом, подталкивающий к одновременно контрастному восприятию своего "я": любви к своей внешности (лицу) и ненависти к своей душе: "*<портрет> владел тайной его жизни и мог поведать ее историю. Портрет научил его любить свою собственную красоту. Неужели он же заставит его возненавидеть свою душу?*" [7, 105].

Третья семантическая парадигма реализует **артефактный срез мифологемы: "портрет"** (имея душу, являясь ее материализацией: "*Его собственная душа возмутилась против чрезмерности страданий, нарушавших совершенство ее равновесия*" [7, 216]), **превращается с некий артефакт** ("*<портрет> уничтожил меня <...> Какой же мерзости я поклонялся! У ней же дьявольские глаза*" [7, 172], "*– Вот идет бесовская душа! <...>*" [7, 204], воспроизводящий **"зеркальную биографию"**, **"зеркальные мемуары"** Дориана Грея ("*Чувство бесконечного сожаления – не о себе, но о своем изображении – овладело Дорианом. Вот это изображение уже изменилось и еще переменится. Золото волос побелеет, алые и белые розы увянут. За каждый свершенный им самим грех позор будет пятнать и губить красоту портрета*" [7, 106]).

Но, "отождествляясь" с человеком (по сути, "заменяя" его), "портрет" и "зеркальная тень" "отрываются", "отделяются" от своих владельцев (как Нос чиновника Ковалева в повести Н. В. Гоголя) и начинают жить своей собственной жизнью. Но если зеркальное изображение Дориана Грея ("портрет") "ограждено", "изолировано", "загерметизировано" в темной пыльной комнате, где хранятся ненужные вещи и ключ от которой – только у Дориана Грея, и закрыто пурпурно-золотистым покрывалом, то зеркальное отражение Балдуина не отходит ни на шаг от него. Параллельное "сосуществование" в

фильме отражено с помощью образа двойника, следующего по пятам за студентом, – то есть эксплицировано, в романе же оно скрыто в мотивах постоянного невидимого присутствия / напоминания / временного (опиумного) забвения / мук совести / побега от самого себя. Именно с этим "отделением" двойников от своих владельцев связывается все тайное и непонятное, отраженное в мифологических ритуалах, народных верованиях и пр. (*"Каждый портрет, написанный с чувством, есть, в сущности, портрет художника, а не того, кто ему позировал. Модель – просто случайность. Не ее раскрывает на полотне художник, а скорее самого себя. И причина моего нежелания выставлять этот портрет та, что я боюсь раскрыть тайну своей собственной души"* [7, 14]), так как и зеркало, и портрет "постоянно колеблются на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности" [4, 509].

Таким образом, зеркало, тень, след, фотография – все это изоморфы двойничества из мифологической, надреальной сферы.

Портрет "призван отражать смысловую доминанту" (Ю.Лотман), которой, безусловно, выступает лицо (а лицо – "зеркало души человека"). Поэтому абсолютно закономерной является **символика части: "alter ego"** (*"Это – часть меня самого, я это чувствую"* [7, 37], *"– Право, вы не должны говорить таких вещей при Дориане, Гарри! – При котором Дориане? При том, который нам разливает чай или который на картине?"* [7, 38], *"Бэзил Холлуорд закусил губу и с чашкой чая в руке подошел к картине. – Я останусь с настоящим Дорианом, – грустно проговорил он. – Разве это настоящий Дориан? – вскричал оригинал портрета, подбегая к нему. – Я таков на самом деле?"* [7, 39] (В фильме "alter ego" Балдуина – воплощение зла, пороков, неосознанных, тайных желаний, "демонических сил, дремлющих в человеке" [3, 34 – Перевод с украинского языка мой – Ю.В.]) **и целого: портрет как центр микромира, человеческой души, как сакральный центр** (*"... сам того не сознавая, я вложил в него какое-то проявление этого странного художественного идолопоклонства, о котором я, конечно, никогда не говорил с ним. Он ничего о нем не знает, да и никогда не узнает. Но люди могут догадаться; а я не хочу обнажать свою душу перед их пустым и любопытным взором. Я никогда не подставляю своего сердца под их микроскоп. Да, в этой вещи слишком много моего я, Гарри, слишком много"* [7, 20]. **Мотив идентичности / сходства** в "портрете" возведен в абсолют, поэтому не случайным является такой его символический аспект в тексте, как **"материализация души"**: *"Какими ничтожными казались Дориану упреки Бэзила из-за Сибиллы Вэн в сравнении с тем обвинением, которое выносил ему портрет, – какими ничтожными и незначительными! С полотна смотрела на него собственная душа и призывала его к ответу < ... > – Ужасная тяжесть, – прошептал Дориан, открывая дверь в комнату, предназначенную для хранения странной тайны его жизни и сокрытия его души от людских глаз"* [7, 134-135, см. еще: 70], *" – Увидеть мою душу! – пробормотал Дориан, вставая с дивана и бледнея от страха. – Да, – серьезно ответил Холлуорд с бесконечной грустью в голосе, – увидеть вашу душу. Но это может сделать только Бог. – Горький насмешливый смех сорвался с губ Дориана. – Вы собственными глазами сейчас увидите ее! – воскликнул он, хватая со стола лампу. –*

Пойдемте: ведь это дело ваших рук, так почему бы вам не взглянуть на него? <...> Вы достаточно рассуждали сейчас о нравственном разложении. Теперь вы взглянете ему в глаза <...> – Я покажу вам свою душу. Вы увидите то, что, по-вашему, может видеть один Бог! <...> – Итак, вы думаете, что только Бог видит души, Бэзил? Отдерните это покрывало, и вы увидите мою душу" [7, 168-70, см. еще: 172]. **"Портрет"**, "отражая" душу, словно "усиливает" ее существование, **актуализирует антитезу настоящего – маски** (где первое воплощается-динамизируется в образе портрета, а второе – "застывает" в облике Дориана Грея).

По меткому замечанию Ю. М. Лотмана, одной из важнейших художественных доминант портрета является его динамика ("в отличие от фотографии, которая "выхватывает" статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира. У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета динамично, его "настоящее" всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего" [4, 502-503]). В фильме зеркальный двойник Балдуина предвосхищает события, словно на несколько шагов опережает будущее (сомнения Балдуина, связанные с дуэлью, двойник не просто разрешает, а "снимает" по принципу отсутствия дуэлянта: убивает графа). Так, **двойник воплощает демонический сценарий развития событий**: деньги как откупление от грехов – продажи своей души → убийство соперника (виновника всего) → муки совести. **"Динамичность" "портрета" / "зеркала"** размыкает его временные рамки, и поэтому эти образы функционируют в многослойном бытийном пространстве-времени текста **на мифологических срезах**:

- **предвестников** (*"Над всяким физическим или умственным превосходством тяготеет какой-то рок, как тот, что преследует в истории неуверенные шаги королей <...> мой ум, каков бы он ни был, моя слава, чего бы она ни стоила; блестящая внешность Дориана Грея – за все эти дары богов мы заплатим когда-нибудь страданием, страшным страданием..."* [7, 13]). "Портрет" наполняется пророческим смыслом. В фильме сцена "извлечения" магом Скапинелли двойника Балдуина из Зазеркалья предвещает непредвиденные события, так как "рамки" "размыкаются", что является, по сути, невозможным: зеркальное пространство обрамлено, выход за его границы табуирован самим хронотопом Зазеркалья. Такая "дегерметизация" является нехорошим знаком, **предвестником мистических, неуправляемых действий со стороны Двойника** (что и происходит с итоге);

- **символов: символика вечности**, коррелирующая, с одной стороны, с идеей "творения": "портрет" как произведение искусства, в которое художник вложил свою душу, свой талант (*"Я вложил в нее [эту работу] слишком много самого себя"* [7, 10], *"Без сомнения, это было дивное произведение искусства..."* [7, 34] *"... лучшее произведение, какое когда-либо выходило из-под моей кисти..."* [7, 36], и – с другой стороны – с идеей **всезнания, всевидения** (*"Он [портрет] владел тайной его жизни и мог поведать ее историю"* [7, 105]). (А в "Пражском студенте" зеркальное отражение обладает еще и способностью быть **вездесущим**). **Портрет как символ смерти** (*"Да, этим покрывалом Дориан закроет роковой портрет. Оно, вероятно, уже не раз прикрывало мертвое тело. Пусть же теперь оно*

скроет его разложение, более ужасное, чем само тление смерти: порождая ужас, это разложение никогда не прекратится. Поступки Дориана для портрета – то же, что черви для тела. Они испортят красоту его изображения и исказят его, осквернят и опозорят; но портрет все-таки будет жить. Он будет жить всегда" [7, 133], "Под пурпурным покрывалом лицо, изображенное на полотне, могло становиться зверским, тупым и порочным. Что за беда! Ведь никто этого не увидит. Даже и сам он не будет этого видеть. Зачем ему разглядывать отталкивающие признаки разложения своей души? С ним останется его юность, и этого довольно" [7, 136]), **деградации личности** ("*<...> в день окончания портрета. Он тогда высказал безумное желание самому никогда не знать старости, которая бы досталась на долю портрета. О, если бы красота его лица никогда не увядала и печать страстей и пороков ложилась бы на полотно! Если бы следы страдания и дум избородили лишь его изображение, а сам он навеки сохранил нежный цвет и прелесть своей едва расцветавшей юности!*" [7, 104], "Он собственноручно повесил на стену старой, всегда запертой комнаты, где он провел так много дней своего детства, страшный, изменившийся портрет, черты которого показывали ему действительную деградацию его самого; пурпурный с золотом покров всегда закрывал портрет" [7, 154]), **символ печали**, "**насмешки судьбы**" [см.: 7, 36]), **символ ужаса** ("*Ему казалось просто невероятным, чтобы такая перемена могла произойти. А между тем она была налицо. Неужели существовало какое-нибудь тонкое сродство между химическими атомами, складывавшимися в известную форму и цвет на полотне, и душой, живущей в нем? Возможно ли, чтобы эти атомы выражали чувства его души? Чтобы они осуществляли ее сновидения? Или тут была другая, еще более страшная причина? Он содрогнулся от страха и, вернувшись к кушетке, лег на нее, глядя на картину со все возрастающим болезненным ужасом*" [7, 109]), **наказания, расплаты** ("*Он почувствовал ясно одно: в этом был его приговор <...> Для угрызений совести существовали усыпительные средства, способные убаюкать нравственное чувство. Но перед его глазами находился явный символ разложения, производимого пороком, – вечно стоящий перед глазами знак разрушения, которое люди причинили своим душам*" [7, 109]).

Символическое значение "всезнания" проектирует еще один мифологический врез образов "портрета" и "зеркала":

- **психологический ассоциатив**: "**книга**", "**дневник**", "**мемуары**" ("*Идем наверх, Бэзил, – проговорил он спокойно. – У меня есть дневник, в котором отражен каждый день моей жизни, но он не покидает той комнаты, в которой пишется*" [7, 169]), "**путь, движение души**" ("*<...> может быть, портрет сам по себе был равнодушен к результатам и только отражал на себе движение его собственной души?*" [7, 119]);

- **метаморфоз** ("*Чувство бесконечного сожаления – не о себе, но о своем изображении – овладело Дорианом. Вот это изображение уже изменилось и еще переменится. Золото волос побелеет, алые и белые розы увянут. За каждый свершенный им самим грех позор будет пятнать и губить красоту портрета. Но нет, он не будет грешить*" [7, 106], "*Неужели это правда? Неужели портрет в самом деле изменился? Или то была лишь игра его воображения, заставлявшая его видеть злую усмешку там, где была просто*

веселая улыбка? Ведь не может же меняться изображение на полотне!" [7, 108]);

- **олицетворений: "портрет" как материализованная совесть** ("*Картина, какая бы она ни была, будет для него видимой эмблемой его совести*" [7, 106], "*Он встал и запер на ключ обе двери. Наконец-то он один и может вдоволь посмотреть на маску своего стыда*" [7, 109], "*Портрет отравил меланхолией его страсти. Само воспоминание о нем испортило многие радостные минуты. Он словно был его совестью*" [7, 239]), **материализованные пороки** ("*О, если бы красота его лица никогда не увядала и печать страстей и пороков ложилась бы на полотно!*" [7, 104], "*Порок – такая вещь, которая отпечатывается на лице человека, его нельзя утаить*" [7, 165]), **материализованное страдание** [см.: 7, 105], и – как следствие – **знак "разложения души"**. В фильме зеркальное отражение материализует абсолютное зло, равнодушно убивающее, ничего не щадящее и ни в чем не сомневающееся. Уникальным является один из последних эпизодов кинокартины, где Скапинелли приплясывает от удовольствия возле убитого Балдуина. В сцене прослеживается мифопоэтика ритуального танца – пляски смерти, дьявольского веселья и карнавала. То есть, материализованный Двойник "одной из душ Балдуина, который приобрел человеческие черты" [3, 36], – это материализованная амбивалентность души, наиболее сконцентрированное, предельное её качество. Если в тексте романа Оскара Уайльда **материализованный портрет-двойник каузализирован** (является "следствием" "причин" – пороков и преступлений Дориана Грея), то в тексте кинофильма **зеркальный двойник Балдуина выполняет указания, приказы злого рока – мага, Сатаны Скальпинелли** и, как замечает исследователь Зигфрид Кракауэр в "психологической истории немецкого кино" "От Калигари до Гитлера", "пытается уничтожить другую, благородную душу, преданную Балдуином" [3, 36];

- **медиаторов:** проводников между реальным миром и ирреальным, физическим и духовным, видимым и невидимым. Имея дело с запредельным, незримым (ведь совесть увидеть невозможно), **"совесть" передает семантику перехода**, "в которой зримое – лишь символическое воплощение незримого" [4, 504]. Материализуясь, душа-совесть, по сути, "расконкречивается", приобретая черты неуловимого, необъяснимого и невыразимого, а в фильме еще и – непредсказуемого: если изменения на портрете можно было предугадать (Дориан Грей каждый раз, преступая границы морали, нравственности, предполагал, что на "лице портрета" последуют изменения, метаморфозы), то зеркальное отражение, "отпечаток, вытянутый из зеркала магией Скапинелли, превращался на не зависимое от Балдуина существо" [3, 35-36], абсолютно выходило из-под контроля Балдуина. **"Портрет" смыкает оппозиции, являясь своеобразным катализатором и "лакмусовой бумажкой" "степени порочности", степени "разложения души" Дориана Грея.** Так, первое страшное преступление (убийство любви, убийство Сибиллы Вэн) ("*Захлебываясь бурными слезами, она корчилась на полу, как раненое животное, а Дориан Грей смотрел на все своими прекрасными глазами, и его тонкоочерченные губы складывались в высокомерную презрительную усмешку. В чувствах человека, которого перестали любить, всегда есть что-то*

смешное. Сибилла Вэн казалась ему нелепо-мелодраматичной. Ее слезы и рыдание ему надоели" [7, 102], "Жестокость! Да разве он был жесток? Сибилла сама была виновата, а не он. Он грезил о ней как о великой артистке и отдал ей свою любовь, потому что считал ее великой. А она его разочаровала. Она оказалась ничтожной и недостойной его <...> Он вспомнил, с какой бесчувственностью он смотрел на нее" [7, 105]) в мире реального бытия "материализовалось" в складке жестокости на портрете ("В матовом освещении задернутого бежевыми шелковыми шторами окна лицо на портрете казалось несколько изменившимся. Выражение его было другим: будто какая-то складка жестокости легла около рта " [7, 104], "Очевидно, прежде, чем до него самого, весть о смерти Сибиллы дошла до портрета, который отражал на себе события жизни тотчас же, как они случались. Отталкивающая складка жестокости, искажавшая тонкие линии губ, без сомнения, появилась в тот самый момент, когда девушка выпила яд" [7, 118-119]. Второе преступление – равнодушие, бессердечие ("Вы были в опере в то время, как Сибилла Вэн, мертвая, лежала в какой-то жалкой камерке? Вы можете говорить об обворожительности других женщин и восхвалять пение Патти, когда девушка, которую вы любили, еще не обрела вечный покой в могиле? <...> Вы говорите так, как будто бы в вас не было вовсе ни жалости, ни сердца" [7, 121-122], "Если бы вы зашли вчера в такой момент – так около половины шестого или без четверти шесть, – вы бы застали меня в слезах. Даже Гарри, который был здесь и который и принес мне это известие, не знал, что я вынес. Я страшно страдал, а потом это прошло. Не могу же я вызвать повторения эмоций. Да и никто не может, кроме сентиментальных людей <...> Стать зрителем своей собственной жизни, как говорит Гарри, это значит уберечь себя от страданий" [7, 123-124]) "усугубило" выражение жестокости на "лице портрета" ("Дориан взял с дивана пурпурно-золотое покрывало и, держа его в руках, прошел за экран. Не стало ли лицо на полотне еще хуже? Ему показалось, что новых перемен не произошло; и несмотря на это портрет стал еще более противен. Золотые волосы, голубые глаза, алые губы – все как было. Изменилось только выражение. И оно было ужасно по своей жестокости. Какими ничтожными казались Дориану упреки Бэзила из-за Сибиллы Вэн в сравнении с тем обвинением, которое выносил ему портрет, – какими ничтожными и незначительными! С полотна смотрела на него собственная душа и призывала его к ответу" [7, 134]). Бесчисленные пороки ("Каждый имеет право судить о человеке по влиянию, которое он оказывает на своих друзей. Все ваши друзья словно лишились всякого понятия о чести, добре и чистоте. Вы их заразили безумной страстью к наслаждению. Они опустили в бездну. Вы их повели туда " [7, 167], "Уродства жизни, прежде ему ненавистные и придававшие вещам реальность, теперь, по этой именно причине, стали ему дороги. Безобразие жизни оказалось единственной реальностью. Хрипящая брань, отвратительные притоны, бесшабашный разгул, сама низость воров и отверженных более резко поражали воображение, чем все грациозные видения Искусства, чем мечтательные тени Песни. Все эти уродства были необходимы теперь Дориану для забвения" [7, 200-201, см. еще: 202], "Бесчувственный ко всему, полностью углубленный в мысль о зле, с оскверненным рассудком и с жаждущей порока душой, Дориан Грей спешил

вперед, ускоряя шаги <...>" [7, 205]) – исказили жестокостью лицо на картине. И наконец – убийство Бэзила Холлуорда (благодаря гению которого и был сотворен **портрет как символ вечной красоты** ("Я состарюсь, стану уродливым и отвратительным, а этот портрет останется вечно юным. Он никогда не будет старше, чем в этот июньский день" [7, 35, см. еще: 39]): "Вы шли от падения к падению а теперь вы дошли до кульминационного пункта, до преступления" [7, 187, см. еще: 188-189] превращает **"портрет" в монстра-двойника, в тень-двойника Дориана Грея**: "Дориан наполовину приоткрыл дверь, при этом он увидел искривленное лицо портрета, освещенное солнцем. <...> Но что за отвратительные красные брызги, мокрые и блестящие, были на одной руке портрета, точно полотно покрылось кровавым потом? Какой ужас!" [7, 188-189], "Слуга должен был дважды тронуть его за плечо, прежде чем он проснулся. Когда он открыл глаза, едва заметная улыбка скользнула по его лицу как бы в ответ на приятные сновидения. Однако ему ничего не снилось. Ночью его не смущали образы горя или радостей. Но ведь молодость улыбается без причины; это одна из ее главных прелестей <...> Постепенно события прошедшей ночи бесшумной кровавой поступью прокрались в его мозг и отпечатались там с ужасающей отчетливостью. Дориан содрогнулся при воспоминании о том, что он выстрадал, и та же странная ненависть, под влиянием которой он убил сидевшего в кресле Бэзила Холлуорда, на мгновение снова овладела им и заставила его похолодеть от бешенства <...> преступление Дориана было другого рода; его необходимо было изгнать из памяти, усыпить опиумом, заглушить, иначе оно само не дало бы ему жить" [7, 177].

"Двойник" Дориана Грея следует за ним по пятам **в виде постоянного напоминания о его падении, о его позоре** ("Говорят, что вы развращаете всякого, с кем бываете близки, и что достаточно вам войти в дом, чтобы позор вошел вслед за вами" [7, 168]). Зеркальный же двойник Балдуина, играя роль, диктуемую ему дьяволом Скапинелли, воплощается в абсолютизированное, неконтролируемое зло и превращается в **хтоническое существо темного, магического мира теней** (вспомним сцену в кабаке: сидящие друг напротив друга Балдуин и его зеркальная тень и искаженное "лицо"- маску этой "тени"). **Портрет-тень** ("Вернувшись домой, Дориан сел перед портретом и долго глядел на него, иногда с отвращением к нему и к самому себе, а иногда торжествуя от сознания брошенного вызова, в котором, быть может, таится половина очарования порока; он с тайным злорадством улыбался уродливой тени, обреченной нести предназначенное ему бремя" [7, 156]) тянет **бремя позора** ("Вечная юность, неутолимая страсть, наслаждение, утонченные и таинственные, необузданные радости и еще более необузданные пороки – все это предстояло ему. А портрет был обречен нести бремя его позора. Только и всего!" [7, 119]), начавшееся с момента **продажи Дорианом Греем собственной души в обмен на вечную молодость и красоту** ("Он самый низкий из всех, кто сюда приходит. Говорят, что он продал себя дьяволу за красивое лицо" [7, 207], "О, если бы можно было сделать иначе! Если бы состарился не я, а он! За это... за это... я бы все отдал! Да, за это я не пожалел бы ничего на свете. За это я отдал бы свою душу" [7, 35]) и

Балдуином – на богатство с целью женитьбы на дочери богатого графа Маргит.

Оживленный (=одушевленный) "портрет" и "выпущенный на волю" из Зазеркалья двойник словно состязаются со своими прототипами (тексты романа и фильма изобилует **мотивами "преследования", "состязания", "страха"**. Дориан Грей как бы испытывает **"портрет-душу"**: какие еще преступления ему под силу, если он властен над своей молодостью и красотой. Именно уверенность в прочности границы, разделяющей "этот" и "тот" хронотопы, позволяет Дориану Грею совершать чудовищные поступки. Граница является своего рода манифестацией безнаказанности. Но как только она разрушается, истинная сущность вещей – открывается: *"Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего господина, изображавший его таким, каким они видели его последний раз, во всем сиянии его дивной молодости и красоты. А на полу лежал мертвый человек с ножом в груди. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отвратительное. И только увидев перстни на его руках, слуги узнали, кто это"* [7, 240].

Став **абсолютными двойниками (зеркально отражающими суть), "портретное изображение" и "зеркальное отражение" "антропологизируются", обретая свое "лицо"** (*"Новой жизни! Вот чего хотел Дориан. Он ждал ее. Без сомнения, он ее уже начал. Во всяком случае, он пощадил одну невинную девушку. Он никогда больше не будет соблазнять невинных. Он будет жить честно <...> Может быть, чистой жизнью Дориан будет в состоянии изгнать все следы злых страстей с лица портрета? Может быть, они уже исчезли?"* [7, 236-237]. Характерно, что "очеловечиванием" эту метаморфозу назвать трудно: "лица" двойников так гипертрофируются, искажаются, что принимают черты **уродливых тератоморфных существ**. Да и время в портрете (вслед за двойниками) настолько видоизменяется, что принимает бесформенные черты чудовища, превращая **портрет в хтоническое существо**. И только "убитая" душа (= портрет, тень) все расставляет по своим местам: "душа" выходит из **портрета-хронотопа** (*"Ожидание становилось невыносимым. Время, казалось Дориану, ползло свинцовой поступью, в то время как его самого чудовищные ветры мчали к обрывистым краям какой-то черной скалы или пропасти. Он знал, что его там ожидало; видел это воочию и, содрогаясь, сжимал холодными руками горящие веки, словно хотел вдавить глаза в череп и лишит свой мозг возможности видеть. Но это было бесполезно. Мозг все глотал свою пищу, а воображение, скорченное от ужаса, искривленное и искаженное, словно живое существо от боли, плясало подобно отвратительной марионетке на подмостках и скалило зубы сквозь сменяющиеся маски. Потом вдруг время для него остановилось. Да, это слепое, медленно дышащее существо перестало ползти, и ужасные мысли – ибо умерло Время – побежали радостно вперед и вытащили какое-то чудовищное будущее из его могилы и показали Дориану. Он глядел на него во все глаза, окаменеет от ужаса"* [7, 181-182]) и возвращается в свое тело [см. последнюю сцену: 7, 240]. И в романе, и в фильме "убитая" ("заколотая", "застреленная") душа, возвратившись из портрета и мира реального бытия и занявшая свое место, воссоединяется с телом. Смерть

Двойников влечет за собой немедленную смерть и их обладателей, что подчеркивает первичность души, ее большую уязвимость и первостепенность.

Таким образом, мотив зеркального двойника, объективируясь в образах "портрета" и "зеркала" и будучи включенным в мифологическую систему символических знаков, свидетельствует, во-первых, об уникальном "перерастании" вещей (атрибутов реального бытия и мира искусства) в пространство духовности и пересечении, трансформации и модификации профанического и сакрального миров, материального и духовного в человеке; во-вторых, о смещении, а точнее, уравнивании антропоцентрических, теистических и артефактноцентрических систем – в онтологическом модуле: "двойники" (зеркальное отражение и портретное изображение) в космическом масштабе становятся, как и человек, "аналогами мира", превращаются в аксиологически-гносеологические знаки мифа, культуры. Образы "зеркало" и "портрет" модифицируют семантику обычного атрибута и не просто символизируются и семиотицизируются, выходя за рамки антропоцентрической системы, а адаптируются в особенных панхронотопических текстовых мирах (литературного произведения и киноискусства) и эксплицируют при этом свою изначальную амбивалентность. Амбивалентные символы-хронотопы "зеркало" и "портрет" реализуют процесс самопознания, верификации бытия, в результате которого определяются духовные ориентиры. Образы функционируют на различных мифологических срезах (предвестников, метаморфоз, символов, атрибутов, хронотопов, медиаторов, олицетворений и т.п.) и несут на себе основную функцию тексто- и смыслокреативных элементов.

Библиография

1. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Вып. 813. – Тарту, 1988. – 166 с.
2. Золян С.Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста: Автореф. дис. д-ра фил. наук. – Ереван, 1988. – 40 с.
3. Кракауер Зігфрід. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. / Пер. з німецької Ігора Андрущенка. – К.: Грані-Т, 2009. – 384 с. (Серія "De profundis")
4. Лотман Ю.М. Портрет. // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: "Искусство – СПб", 2005. – 704 с., илл. – с. 500-518.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: "Искусство – СПб", 2005. – 704 с., илл. – с. 288-373.
6. Топоров В.Н. Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. – М.: "Языки русской культуры", 1983. – с. 227-284.
7. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Сказки: пер. с англ. / О. Уайльд; худож.-оформитель Б.Ф. Бублик. – Харьков: Фолио, 2012. – 429 с. – (Школьная б-ка укр. и заруб. лит-ры).
8. Цивьян Т.В. Взгляд на себя через посредника: "себя как в зеркале я вижу..." // История и география русских старообрядческих говоров. – М., 1995.