

Русалка и Орфей:  
мифологическая конструкция Голоса

В. В. Мерлин

ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ ЯД ВАШЕМ, ИЕРУСАЛИМ

*Аннотация.* Статья содержит попытку описания мифа с точки зрения теории множеств. Выдвигается тезис о том, что математический схематизм – это собственный язык мифа, который может быть выявлен в ходе этимологического и сюжетного анализа. В рамках этого подхода преодолевается дихотомия оральности и скриптуральности и строится модель Голоса, общая для фольклорных и литературных текстов. Голос русалок в славянском фольклоре и голос Орфея в «Метаморфозах» Овидия представлены как множество-континуум, которое отображается на множество всех множеств, что объясняет орфическую космогонию и культ плодородия, связанный с русалками. Показана также эквивалентность континуума диффузному множеству и *фармакону* Деррида. Аналогичная математическая модель – *пыль Кантора* – сопоставляется с *гиперхаосом* Мейассу и с множественной онтологией Бадью.

*Ключевые слова:* миф, теория множеств, голос, русалка, Орфей.

УДК 80/81

Мерлин В. В. Русалка и Орфей: мифологическая конструкция Голоса // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 127–142.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 1  
© В. В. Мерлин, 2016

*Контактная информация:* Мерлин Валерий Вольфович, кандидат филологических наук, архивист Исторического архива Яд Вашем (Yad Vashem, Har HaZikaron, P.O.B. 3477, Jerusalem, Israel, merlinvster@gmail.com)

Мы только с голоса пойдем,  
Что там царапалось, боролось...

*О. Мандельштам*

1

Существуют ли русалки? Практически – существуют, поскольку существует время их существования – русальная неделя. Русалки *проводят время* – поют, качаются на качелях, расчесывают волосы. Сущность русалки – существование. Если понимать голос как *автоаффектацию присутствия* (Деррида), то русалка – это чистый голос. Русалки могут защекотать, но щекотка – это тоже автоаффектация, а *щекотать* имеет значение ‘петь’ (*щекот славий успе* в «Слове о полку Игореве»). Русалки – существа поэтические (в смысле Р. Якобсона) и автопоэтические: самонаправленность действия означает его самовоспроизведение. Но поскольку существование русалок не имеет другого источника кроме самого себя, оно само собой и прекращается: с окончанием русальной недели русалки исчезают [Агапкина, 2002, с. 352].

История русалки – проекция автопоэзиса: в русалку превращается девушка, умершая накануне свадьбы. Разрыв брачной связи эквивалентен нарушению коммуникативной функции. Русалки поют, но не говорят – «стоит у проруби и грозит пальцем», «свернулась с лодки в воду и ничего не сказала»<sup>1</sup>: так молчит Русалочка Андерсена и убивают молчанием сирены Кафки.

Место существования русалок – Украина. Русалки живут там, где поют певцы, но узнаем мы об этом из текстов литературы:

---

<sup>1</sup> Лаборатория фольклористики РГГУ. Русалки. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/rusal.htm>

Лишь порою  
Слепой украинский певец,  
Когда в селе перед народом  
Он песни гетмана твердит,  
О грешной деве мимоходом  
Казачкам юным говорит  
(Пушкин, “Полтава”) <sup>2</sup>.

Оральное происхождение русалки прослеживается от фольклорной Лорелеи до фонетической Лолиты – нимфетки, рожденной «тремя толчками языка». Но, может быть, русалки потому и прижились в литературе, что встроенной оральностью обладают сами литературные тексты. Феномен голоса возникает в античной литературе как модус письма. Изречения оракулов, литературные речи и диалоги конструируют текст как автономное речепроизводство. Голоса текстов продлеваются и умножаются: литература – это диссеминация голосов <sup>3</sup>.

Книга о голосе – «Метаморфозы». Поэма Овидия – аллегория текста, представленного как окаменение-онемение или сублимация голоса. Ее герой – Орфей, превращенный певец превращений: метаморфоза говорящего редуцирует речь к чистому голосу, а *чистый* голос – к молчанию. Поэма содержит 15 рассказов о нимфах, в том числе рассказ о Сиринге, превращенной в свирель Пана, и о Дафне, украсившей лиру Аполлона лавровым венком – превращенной в *эхо славы*.

Пролиферация морских дев – способ продления их умирающего голоса. Совокупным звучанием обладает фольклорная традиция, передаваемая «из уст в уста», и литературный текст, голос которого создает хор читателей. У Гомера голоса сирен символизируют *multiple tellings* эпической традиции [Schur, 2014, p. 11, 13]. Производство разноголосого шума в обряде похорон русалки – *поддержание* традиции. Таким же слитным шумом – «голосом играющих детей» – заканчивается «Лолита»: фонетическая игра перерастает в гул интертекста, нимфетка приобретает бессмертие в рукописи Гумберта.

---

<sup>2</sup> Ср. русалочьи черты Марии в сцене свидания с Мазепой: *Пред ним с развитыми власами, Сверкая впальми глазами, Вся в рубище, худа, бледна, Стоит, луной освещена*. В русалку превращается и Татьяна в 3 главе «Евгения Онегина»: *И между тем луна сияла И томным светом озаряла Татьяны бледные красы, И распущенные власы* – письмо недоступному адресату эквивалентно нарушению брачной функции.

<sup>3</sup> О «скрипторальности» см. [Rimell, 2007; Weissenrieder, 2010; Minchin, 2012].

Гумберт подменяет русалку рукописью. Деррида ставит на место голоса письмо. Но голос уже стоит на месте письма. Игры русалок не только итеративны, но и кумулятивны: они обеспечивают плодородие. Диссеминация приносит урожай: *богатство* урожая – это и есть *présence*. Сила присутствия заключается не в оральности или скриптуральности, а в множественности как таковой. Математику мифа принято понимать как нумерологию. Здесь речь пойдет о постделеззианской теории множеств [Badiou, 2006; Meillassoux, 2008] – о несводимой к единству территории мысли и мира.

## 2

Голос обладает фатической функцией: русалки зовут – приманивают того, кто их слышит. Но голос как чистое звучание ничего не сообщает. Русалки неспособны вступить в брачную связь: *линия связи* постоянно прерывается и возобновляется. Орфей, притягивая пением деревья и камни, не может вытянуть из Аида свою невесту.

Русалки расчесывают волосы и ночуют в жите, оставляя *прожсинки* – разрезают континуум, превращая его в пространство диссеминации. Показательна связь русалок со змеями, сочетающими континуальность с дискретностью (укус змеи прерывает континуум жизни). Ср. сюжет «превращенные дети змеиной жены» (ATU 425N):

Змей берет в жены младшую сестру, отпускает ее на три дня с детьми, велев не рассказывать о нем; дети рассказывают об отце и о том, как мать вызывает его из моря; братья жены вызывают его, рубят косами; жена с детьми напрасно пытается вызвать супруга, видит кровавое море; проклинает детей, превращая их в деревья, а сама превращается в кукушку или уплывает на лодке, топится в реке<sup>4</sup>.

Змей – хтоническое существо. Дело не в том, что он рождается из земли, а в том, что он размножается выводками: змей – это кластерный фрактал. Такую же природу имеет змеиная жена: это не жена своего мужа, а сестра своих братьев. В одном из вариантов сюжета мать похищенной зовет у моря: «Осип, Осип, приди и возьми нас»; змей выплывает, мать топором отрубает ему голову – размыкает континуум в серию. Имя Осип

---

<sup>4</sup> Бerezkin Ю. Е. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm>

намекает на *аспид* и вместе с тем соотносится с осиной (<\*ap[u]s-) и осой (<\*wops) – с именами несчетных множеств.

Георг Кантор определяет множество как схваченность (*Zusammenfassung*) элементов. Образ множества – кластер или колос: *На ячмень колосистый, на овес росистый*, поется в русальной песне, но это может быть и завитый веночек – замкнутый на себя континуум: *Пойдём, девочки Во луга-лужочки Завивать веночки* [Шейн, 1902, № 178]. Поскольку множество представлено как единство, каждый его элемент может быть представлен как множество. Из каждого зерна вырастает новый колос, каждый член семьи воспроизводит всю семью: натуральные множества – кластерные фракталы.

Множество характеризуется мощностью (*Potenzmenge*). Формально это количество «схваченных» элементов, но в случае бесконечных множеств этому показателю соответствует скорее насыщенность или глубина множества. Поскольку бесконечные множества нельзя сосчитать, их мощность определяется взаимным отображением. Таким способом выясняется, что континуум, т. е. интервал от 0 до 1, обладает большей мощностью, чем ряд всех натуральных чисел 0, 1, 2... (при том, что оба множества бесконечны): континуум нельзя пронумеровать. Вместе с тем континуум можно представить как бесконечное множество бесконечных дробей, и поскольку континуум, согласно гипотезе Кантора, – это самое мощное множество, его мощность эквивалентна мощности множества *всех* множеств, а это не что иное, как мир.

Кантор отказывался рассматривать множество всех множеств и ограничивался *нормальными* множествами, не включающими самих себя. Но миф имеет дело именно с ненормальными, хоть и натуральными случаями – например, с инцестом. Эдип – брат своих детей и отец своих братьев, и поскольку он осознает свою эдипальность, он конструирует сверхмножество – бесконечно самовключающее и самовключенное. Предок Эдипа Кадм посеял зубы дракона, из которых выросли основатели фиванских родов, – преобразовал континуум в множество всех множеств (включающее Эдипа). Возникновение мира из песни Орфея – вариант того же преобразования.

Леви-Стросс предлагал рассматривать миф об Эдипе как совокупность всех его вариантов. Если учесть, что в число вариантов входят интерпретации мифа, то миф об Эдипе подобен самому Эдипу: это множество своих множеств, включающее сверхмножество.

Континуум не делится на части или делится на *бесчисленное* множество частей. Интерцепция – прерывание или разрезание континуума – превращает замкнутое множество в открытую серию (*ординал* Кантора):

русалка размножается, разрезая на куски мужа-ужа. Все русалки – сестры, и в русалку превращается младшая сестра: отщепляясь от семьи, она образует более мощное – серийное – множество, преобразует двучленную иерархию в плоскую онтологию.

На самом деле серия включает в себя бинарную структуру, но таким образом, что уничтожает ее. Русалки качаются на качелях, бьют плавниками, хлопают в ладоши, грозят пальцем: «двоичный код» превращается в *ритм*. Русалке родственна другая небрачно-певчая метаморфоза – кукушка, и русалка действительно уподобляется кукушке: *Бувало, гаворить, узлезуть на дерево и качающца, да: «Куги, куги!» – тыя русалки* [Пашина, 2003, с. 340].

Синонимическое обозначение русальной недели – *грязная неделя* – можно понимать как производное от *гряда* (<\*grind-n-). Во время грязной недели запрещено полоть огород, строить изгородь, чесать лен, т. е. производить прерывистость – именно потому, что русалки могут продолжить серию:

Женщина была в положении... А мужик её грабли делав, насаживал зубьи в граблях. А йна вышла и гаворить: «Лёвка! Что ты делаишь! Это Русальная няделя, на што ты займаешься этим делом!» Ну и всё. И родился в яе малец шастипалый... Зубьи как он насаживал, так шесть пальцев урадився малец... [Пашина, 2003, с. 338].

Традиционно слово *русалка* возводится к лат. *rosalia*. Эта этимология подвергалась критике [Агапкина, 2002, с. 341], но альтернативной версии предложено не было. Загадку русалки можно разгадать, исходя из ее функции. Русалка – это \*ursalka – ср. диал. *уросить* ‘пронзительно кричать’, и.-е. \*sweg- ‘свирель’, ‘сирена’ (метатетическая форма \*wVrs отразилась, по-видимому, в топониме *Warszawa* – история этого города связана с сиреной). К тому же корню восходят д.-в.-н. *swart* ‘рой’ и русск. *свара* и *свора*: континуум отображается на кластерное множество. Смысл этого отображения, очевидно, в том, что неупорядоченное множество трудно сосчитать, но легко “перекраивать”, образуя множество всех подмножеств.

*Русалки сеют росу* [СД, т. 4, с. 470]: народная этимология выявляет в русалочьем означающем \*wVrs ностратический корень \*rVs ‘сеять’, ‘прыскать’. Мощность континуума выявляет его дисперсия: глубина разветвляется на поверхности, и это поверхность самого означающего. Русалки сидят на *дерезе*: *На грязной неделе русалки сидели, рано, рано. Сидели русалки на кривой дерезе, рано, рано*. Ср. болг. *дрънкам* ‘звякать’, ‘пили-

кать', сербохорв. *дрцати* 'скрести, царапать', болг. *дрезга* 'густое мелколесье', *дрезги* 'густые заросли', *драска* 'царапина', словен. *drasta* 'колея'.

Дереза – волчья ягода. Синонимичная метаморфоза рябина – бесплодное, или точнее ложноплодное дерево (в рябину превращается сестра, разлученная с братом). Плоды рябины несъедобны, но это яркие плоды, растущие гроздьями, – подобно сережкам березы. Связь русалки с конем [Агапкина, 2002, с. 359] основана на двойной аналогии: пение русалок подобно ржанию, а их волосы – гриве. При этом русалки живут во ржи [СД, т. 4, с. 466]: паронимическое гнездо *русалка – роса – рожь – ржать* – это тоже кластер: означающее и означаемое равноможны.

Если верна реконструкция \*wVrs, то русалка связана с Велесом (\*wVls) и голосом (\*gVls). Согласно схеме «основного мифа» [Иванов, Топоров, 1974], Бог Грозы раскалывает сокровищницу Велеса и рассеивает его богатство, т. е. *инскрибирует* голос. Богатство Велеса континуально и вместе с тем монолитно: Велес прячется от Перуна за скалу. Раскалывая монолит, Перун освобождает похищенное стадо: богатство выражается в *кучности* множества.

Богатство заложено в самом голосе, поскольку голос обладает резонансом: это нулевое множество, бесконечно вложенное само в себя, тогда как письмо – развертывание этого множества в пространстве и времени. В лурианской каббале до разбиения сосудов 10 сфирот были вложены друг в друга «как оболочки луковицы», а после разбиения выстроились в ряд. Смерть Орфея – это тоже разбиение сосудов: вакханки раскалывают сосуд песен – лиру Орфея. На этом фоне голос русалок характеризует состояние мира *после* разбиения сосудов. Пение русалок – это хохот или гуканье, т. е. диссоциированный континуум – *голос письма*.

### 3

Русалка – невеста, потерявшая жениха. Орфей – жених, потерявший невесту. После смерти Эвридики Орфей становится ненавистником женщин. Орфей – самодостаточный певец, и поет он о юношах и девах, презревших брачные отношения. Его герои – Гиацинт, Мирра и Адонис, превращенные в ароматическое растение, Ганимед, похищенный орлом, и Пигмалион – скульптор, полюбивший статую по той причине, что его не устраивали живые женщины. Статуя, оживающая под перстами ваятеля, – такой же автоаффективный фантазм, как игра на лире или расчесывание волос. За этими рассказами следует гибель самого Орфея, продолжающая серию автоэротических метаморфоз. Орфей поет о смерти Орфея или же

песня Орфея продолжается после его смерти: рефлексивное замыкание голоса продлевает серию до бесконечности. Бросая на пути Аталанты золотые яблоки, Гиппомен прерывает бег так же, как змея прерывает песню, кусая Орфея в уста. Убивая Орфея, вакханки прибегают (*resurgunt*) к сельскохозяйственным орудиям:

Где бороздник, где мотыга лежит, где тяжелые грабли, –  
 Буйной достались толпе! В неистовстве те обломали  
 Даже рога у волов, – и бегут погубить песнопевца.  
 (10: 35–38)<sup>5</sup>

Грабли – эквивалент русалочьего гребня, и в тот же ряд входят воловьи рога: бинарная структура растворяется в серии. При этом орудия разбросаны (*dispersa*) по земле: серию поглощает диссеминация.

Голос Орфея собирает и удерживает множества: это множество всех множеств. Орфей восседает посреди собрания «всяческих диких зверей и множества птиц» (10:143–144), он собирает вокруг себя «леса и диких животных и скалы» (11:1). Повторное упоминание диких животных подчеркивает их способность *терзать тело* и соответствует эпизоду, когда Венера, оплакивая Адониса, растерзанного кабаном, рвет на себе волосы и одежду (10:722) – прерывает континуум голоса чертами письма.

Растерзанию подвергается и Орфей. Кровь певца пятнает траву – рассеивается *как* трава. Тело, бывшее центром мира, рассеивается в мире. Вместе с тем эта смерть – результат того, что крики вакханок заглушают пение Орфея: голос смешивается с шумом толпы (который сам по себе является смесью голосов) и теряет защитную силу. Но сила голоса в том и заключается, что он проникает во все уголки мира, в том числе в душу человека: диффузное множество мощнее дисперсного.

Силой глубинного проникновения обладают любовные речи: Нимфа Салмакида сливается с Гермафродитом, а ее голос пропитывает его тело, заливая лицо юноши краской:

Молвив, замолкла она, а мальчик лицом заалелся,  
 Он и не знал про любовь. Но стыдливость его украшала.  
 Цвет у яблок такой на дереве, солнцу открытом,  
 Так слоновая кость, пропитана краской, алеет,  
 Так розовеет луна при тщетных меди призывах.  
 (4:329–334)

<sup>5</sup> Здесь и далее перевод С. Шервинского.



В русалочьем сюжете голос, вызывающий змея, окрашивает море его кровью. У Овидия голос растворяется в теле слушающего, но именно это растворение исключает брачный союз. Румянец стыда – эффект голоса и защита от него. Дафна, полюбившая отца, краснеет от его речей, потому что голос отца уже проник в ее тело: тело пропиталось (*suffunditur*) голосом:

Что Гименей, что любовь, что замужество – нет ей заботы.  
Часто отец говорил: «Ты, дочь, задолжала мне зятя!»  
Часто отец говорил: «Ты внуков мне, дочь, задолжала!»  
Но, что ни раз, у нее, ненавистницы факелов брачных,  
Алая краска стыда заливала лицо молодое.  
(1: 480–484)

Овидий ищет *лекарство от любви*. Таким лекарством и одновременно травой является поэтическое слово. Очевидно, это и есть та субстанция, которую Деррида называет фармакон:

Семя, вода, чернила, живопись, ароматизированная краска – фармакон всегда проникает как жидкость, он пьется, поглощается, протекает внутрь, сначала помечая нутро жесткостью оттиска, а затем захватывая и затопляя его своим зельем, своим питьем, своим пойлом, своим настоем, своим ядом [Деррида, 2007, с. 191].

Перечисляя паронимические эквиваленты слова *фармакон*, Деррида не называет лиру, *φόρμιγγ*. Цитаты из софистов, которые он приводит, показывают, что способностью проникновения обладает голос, и если эта способность приписывается текстам, то не в силу их письменной природы, а в силу того, что голос проникает *также и в тексты*. Письмо распространяется вширь, голос проникает вглубь. Письмо – это семя, а голос – осмос: Деррида *смешивает* диффузию с диссеминацией.

Этимология слова *фармакон* неясна. Если это слово «догреческое» [Beekes, 2009, p. 1554], то ностратическая корневая база в нем должна прослеживаться. Можно здесь выделить архетип \*PVR, объединяющий праформы \*paŋV ‘летать’, ‘порхать’, \*bur(H)V ‘пыль’, \*bhūr-, \*bhAur-, \*bherw- ‘смешиваться’ (> греч. πορφύρα(ω) ‘кипеть’, лат. fermentum ‘закваска’) с общим значением *диффузная суспензия* – ср. *пар* и *парить* (в воздухе). При этом ядерная форма не выделяется: семантика смешения создается за счет вариации форм. Характерны для этой корневой группы редупликация, метатеза и неустойчивый вокализм. Отсюда имя Ὀρφεύς соотносимое

с и.-е. \*gebh- ‘беспорядочно двигаться’ (С. Старостин дает эквивалент «о Броуне»). Возможны также параллели с лат. *rapa* ‘грязь’, ‘смесь’, ивр. *rofe* ‘врач’, *arapel* ‘туман’ и *refa'im* ‘приведения’ (т. е. туманные или «испарившиеся» тела). Первым знатоком лекарственных трав был Орфей, вслед за ним – музы и Гесиод (Pli. Nat. 25.5). Орфей – фармацевт и терапевт: его пение обладает целебной силой потому, что оно проникает в душу и преобразует ее, подобно лекарству или ароматическому веществу.

К семейству фармакона принадлежат и русалки-*ФаРаонки*. Русалки стерегут *ПаПоРотник* (<\*rag-rag-): это растение размножается не семенами, а спорами, т. е. «диффузно». Папоротник расцветает в *ВоРоБыную* (*РяБиновую*) ночь: его *ПуРПурный* свет пронизывает пространство и позволяет находить клады. Все эти лексемы имеют собственную этимологию, но в синхронии они связаны так, как если бы восходили к общему корню, и если гиперморфемное поле репрезентирует этимологическое родство, то можно предположить, что и этимология имеет полевую структуру.

Принято считать, что Орфей – «медиатор» между миром мертвых и миром живых. Точнее было бы сказать, что он колеблется между мирами, превращая бинарную оппозицию в средство мерцания – колебания такой частоты, что противоположности сливаются. Мерцание сопровождается и русалок: мерцают их чешуя, сокровища, лунные блики, сокровища, которые они охраняют, и мерцают их голоса:

И в лабиринте влажного распева  
Такая душная стрекочет мгла,  
Как будто в гости водяная дева  
К часовщику подземному пришла.  
(О. Мандельштам)

Сила фармакона не только в том, что голос смешивается с голосом, но и в том, что голос растворяется в молчании. Мандрагора кричит, когда ее срывают, но сияние папоротника беззвучно. Папоротник цветет в глухом лесу, где не слышно пение петухов. Собирать папоротник нужно в полном молчании – иначе тебя разорвут русалки, но лучшая защита от русалок – это сам папоротник: разорвать того, кто растворился, невозможно. Молчание – более мощное множество, чем пение, т. е. более громкий голос: «Можно представить себе, что от их пения кто-то и спасся, но уж от их молчания наверняка не спасся никто» (Кafka, «Молчание си-

рен»). Одиссей не услышал молчание сирен, но Орфей их *перепел* – заставил замолчать.

Фармакон – бесконечно делимое множество. В пределе это множество нулевых элементов. Вместе с тем это множество охватывает все: ноль является элементом любого множества; не существует пространства, куда бы не проникала пустота. Папоротник отождествляется с разрыв-травой – средством прерывания непрерывного: диффузия возвращается к своему начальному моменту – интерцепции.

## 4

Мифологическая схема голоса подобна элементарной частице: голос имеет одновременно волновую и корпускулярную природу, это абсолютный континуум и абсолютный дисконтинуум. Этот парадокс иллюстрирует множество, известное как *пыль Кантора*, которое строится следующим образом:



Отрезок делится на три части, из него вынимается средняя часть; на втором шаге этой процедуре подвергаются два оставшихся отрезка, и так до бесконечности. В сущности это процедура прореживания: пыль Кантора – эквивалент русалочьего гребня.

Математически можно показать, что предельное множество имеет мощность континуума, а его суммарная длина равна нулю. Но изъятые отрезки также не имеют длины, поскольку они были изъяты: предельное множество состоит из перерывов пустоты.

Все точки предельного множества изолированы друг от друга. Это множество не имеет топологической меры и поэтому покрывает пространство любой мерности. *Пыль* можно понимать как гиперхаос – неупорядоченное множество такой мощности, что оно содержит порядок (см.: [Meiassoux, 2008, p. 66]).

Изъятие средней части – это производство нуля, который не имеет длительности и может быть приравнен к единице только как элемент множества. Трехчастное деление эквивалентно двухчастному, т. е. интерцепции континуума. Вопрос в том, *как* возможна интерцепция – как прервать непрерывное:

...Очень просто – редуцируя поток к возвращению (*detour*) потока. Достаточно повторять возвращение до бесконечности, чтобы получить ретардацию любой длительности. Разрыв – это локальное накопление возвращений *n*-й степени. Таким образом, мы находимся внутри строго континуальной онтологии, которая производит 0 на основе бесконечного суммирования реального [Meillassoux, 2007, p. 92].

Разрыв континуума возможен способом его загибания-завивания. Поток прерывается в месте складки, и если завивание бесконечно, то разрыв *затягивается* – превращается в континуум. Русалки, кроме того, что они прерывают потоки, завивают венки: болгарское обозначение русалок – *самовилы*. Разрыв возникает также при рефлексивном замыкании голоса. Если песня о песне вставлена *в* песню, то она эту песню прерывает. Смерть Орфея – эффект нарративной рамки, совпадающей с границей 10 и 11 главы (Так пел Орфей. Между тем вакханки...).

Последняя книга Мейассу – «Число и сирена» – непосредственно соотносится с нашей топикой. Речь идет об экспериментальном тексте Малларме «Бросок костей не исключает случая». Здесь Мейассу повторяет свои теоретические положения, однако его анализ соответствует не только тексту Малларме, но и славянскому фольклорному материалу. Создается впечатление, что не число породило сирену, а сирена число, что концепция Мейассу – один из вариантов русалочьего мифа.

Мейассу подсчитывает число слов в поэме Малларме и получает число 707, т. е. *складку*, где две семерки «контролируют» ноль. Он оговаривается, что при другой методике подсчета можно насчитать 705, 706 или 708 слов. Этот значит, что в поэме зашифровано число как таковое – «колебание кода, подобное мерцанию лопастей вентилятора» [Meillassoux, 2012, p. 44, 141]. Очевидно, это и есть гиперхаос и трансфинитная бесконечность, о которых Мейассу писал в «After Finitude».

Малларме понимал свою поэму как партитуру. Фрагмент о сирене в графике оригинала выглядит следующим образом:

<i>La lucide et seigneuriale aigrette</i>	<i>de vertige</i>
<i>au front invisible</i>	
<i>scintille</i>	
<i>puis ombrage</i>	
<i>une stature mignonne ténébreuse</i>	<i>debout</i>
<i>en sa torsion de sirène</i>	
	<i>le temps</i>
	<i>de souffleter</i>
<i>par d'impatientes squames ultimes</i>	<i>bifurquées</i>
	<i>un roc</i>
	<i>faux manoir</i>
	<i>tout de suite</i>
	<i>éaporé en brumes</i>
	<i>qui imposa</i>
	<i>une borne à l'infini</i>

Партитура «прореживает» континуум голоса: строка делится на два столбца, и в каждый столбец вклиниваются пробелы. Левый столбец насчитывает 7 строк, правый – от *bifurquées* до *l'infini* – тоже 7. Если посчитать количество неполных строк, т. е. пробелов в обоих столбцах, тоже получим 7. В правом столбце чередование текста и пустот дает серию 100010111010111011, где также прослеживается периодичность. Подобные паттерны выделяются и на других страницах поэмы, но они также *мерцательны*.

Возвращая партитуре линейную форму, можно предложить следующий перевод:

Прозрачное и гордое оперенье невидимого лба головокружительно мерцает (*scintille*), затеняя смутную фигуру сирены; ударами раздвоенного чешуйчатого хвоста она обращает в пыль и туман эту скалу, эту мнимую твердыню, поставившую предел бесконечному.

*Aigrette* в первой строке – это, скорее всего, *эзретка*, украшение шляпы в виде пучка перьев – шапочка утонувшего капитана, мерцающее означающее, под которое подныривает сирена. Число 7 возникает в тени мерцания, и оно же является его причиной: удар раздвоенного S(ept) рассеивает мнимую твердыню означающего: в следующем фрагменте над сценой

кораблекрушения встает *северное созвездие* (Большая Медведица), состоящее из семи звезд.

Здесь представлены все типы множеств, входящие в русалочий комплекс – бинарное, серийное и дисперсное, и все они поглощаются диффузным множеством. И тем не менее гиперхаос не последнее слово поэмы и не самое мощное из множеств. Малларме придавал особое значение тому, чтобы печатный текст покрывал не больше *одной трети* страницы. Его поэма – негативное отражение множества Кантора: прореживается не поток, а пустота, бросок костей производится *на пустом месте*.

Это соответствует аргументу Бадью: если не существует ничего кроме множеств, то существует только ничто. Бытие, которое содержит все существующее, само не существует, т. е. существует как ничто – как нулевое множество. Бытие не существует, но оно мерцает: повторяясь, нули образуют счетное множество – превращаются в единицы. Механизм мерцания – «счет за единицу» [Badiou, 2006, p. 89]. Или же повторение нуля дает *три* элемента – два нуля и пробел между ними – единицу. Парадокс в том, что в мерцании *нет* пустоты: поскольку частота мерцания бесконечна, противоположности присутствуют в нем одновременно и в полном объеме.

### Список литературы

- Агапкина Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002.
- Деррида Ж.* Диссеминация. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
- Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.: Наука, 1974.
- Пашина, 2003* – Смоленский музыкально-этнографический сборник / Под ред. О. Пашиной. М.: Индрик, 2003. Т. 1: Календарные обряды и песни.
- СД – Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М., 1995–2012. Т. 1–5.
- Шейн П. В.* Материалы для изучения русского населения северо-западного края. СПб., 1902. Т. 3.
- Badiou A.* Being and Event. N. Y.: Continuum, 2006.
- Beekes R.* Etymological Dictionary of Greek. Brill, 2009.
- Meillassoux Q.* Subtraction and Contraction: Deleuze, Immanence, and Matter and Memory // Collapse. 2007. Vol. 3: Unknown Deleuze [+ Speculative Realism].

Meillassoux Q. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum, 2008.

Meillassoux Q. *The Number and the Siren*. Urbanomic / Sequence Press, 2012.

Minchin, 2012 – *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World* / Ed. by E. Minchin. Leiden: Brill, 2012.

Rimell, 2007 – *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel* / Ed. by V. Rimell. Series: Ancient Narrative Supplementum. 2007. Vol. 7.

Schur D. *The Silence of Homer's Sirens // Arethusa*. 2014. Vol. 47, № 1.

Weissenrieder, 2010 – *The Interface of Orality and Writing: Speaking, Seeing, Writing in the Shaping of New Genres* / Eds. A. Weissenrieder, R. B. Coote. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.

#### Article metadata

*Title:* The Mermaid and Orpheus: mythological construction of the Voice

*Author:* V. V. Merlin

*Author's e-mail:* merlinvster@gmail.com

*Author affiliation:* Yad Vashem historical archives

*Abstract.* The purpose of this study is to describe the myth in terms of the set theory. It is argued that mathematical schematism is inherent to the myth and may be discovered through etymological and narrative analyses. Within that framework the Voice model is constructed that applies both to literary and folklore texts and overrides the orality / scripturalty controversy. The mermaids voice in Slavic folklore and the Orpheus voice in Ovid's *Metamorphoses* are represented as the continuum transforming into the set of all sets, which explains the Orphic creationism and the sirens fertile power. The continuum is shown as equivalent to the diffuse set and to Derrida's *Pharmakon*. The analogous mathematical model – the *Cantor Dust* – is examined compared to Meillassoux's *Hyperchaos* and Badiou's ontology of the multiple.

*Key terms:* myth, set theory, Voice, Mermaid, Orpheus.

*Reference literature (in transliteration):*

Agapkina T. A. *Mifopojeticheskie osnovy slavjanskogo narodnogo kalendara. Vesenne-letnij cikl* [Mythopoetic grounds of Slavonic folk calendar. Spring – summer]. Moscow, Indrik, 2002.

Badiou A. *Being and Event*. New York, Continuum, 2006.

Beekes R. *Etymological Dictionary of Greek*. Brill, 2009.

Derrida J. *Disseminacija*. Ekaterinburg, U-Faktorija, 2007.

Ivanov Vjach. Vs., Toporov V. N. *Issledovanija v oblasti slavjanskih drevnostej: Leksicheskie i frazeologicheskie voprosy rekonstrukcii tekstov* [Research in the field of Slavonic antiquities: lexical and phraseological issues of text reconstruction]. Moscow, Nauka, 1974.

Meillassoux Q. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London, Continuum, 2008.

Meillassoux Q. Subtraction and Contraction: Deleuze, Immanence, and Matter and Memory. *Collapse*, 2007, vol. 3: Unknown Deleuze [+ Speculative Realism].

Meillassoux Q. The Number and the Siren. *Urbanomic*, Sequence Press, 2012.

*Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*. E. Minchin (ed.). Leiden, Brill, 2012.

Schur D. The Silence of Homer's Sirens. *Arethusa*, 2014, vol. 47, no. 1.

*Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*. V. Rimell (ed.). Series: Ancient Narrative Supplementum. 2007, vol. 7.

Shejn P. V. *Materialy dlja izuchenija russkogo naselenija severo-zapadnogo kraja* [Materials for Study of Russian population of northwest district]. St. Petersburg, 1902, vol. 3.

*Slavjanskie drevnosti. Jetnolingvisticheskij slovar'* [Slavonic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary]. Moscow, 1995–2012, vol. 1–5.

*Smolenskij muzykal'no-jetnograficheskij sbornik* [Smolensk music and ethnographic selected works]. O. Pashina (ed.). Moscow, Indrik, 2003, vol. 1: *Kalendarnye obrjady i pes-ni* [Calendar rituals and songs].

*The Interface of Orality and Writing: Speaking, Seeing, Writing in the Shaping of New Genres*. A. Weissenrieder, R. B. Coote (eds.). Tübingen, Mohr Siebeck, 2010.