

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Сергей Зенкин



IMAGO IN FABULA

Интрадиегетический образ в литературе и кино

Научная библиотека

Сергей Зенкин

Imago in fabula.

**Интрадиегетический
образ в литературе и кино**

«НЛО»

2023

УДК 791.43
ББК 85.370

Зенкин С. Н.

Imago in fabula. Интрадиегетический образ в литературе и кино /
С. Н. Зенкин — «НЛО», 2023 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-44-482146-6

В литературе XIX – XX веков, а позднее и в кино, нередко сюжеты, где визуальный образ – например, картина или скульптура – становится равноправным действующим лицом повествования. Герои видят изображение и вступают с ним в сложные, иногда даже конфликтные отношения: влюбленности, страха, одержимости и т. д. Книга Сергея Зенкина рассказывает о таких образах, глубоко внедренных в нарратив и называемых автором интрадиегетическими. Он обращается к шедеврам литературы и кинематографа от Пушкина и Уайльда до Феллини и Антониони, чтобы показать, как развитие этих образов в современной культуре может свидетельствовать о важных изменениях в техниках и задачах художественного повествования, а также практиках визуальных искусств. Сергей Зенкин – доктор филологических наук, специалист по французской литературе XIX – XX века, главный научный сотрудник ИВГИ РГГУ, профессор Высшей школы экономики и Свободного университета.

УДК 791.43

ББК 85.370

ISBN 978-5-44-482146-6

© Зенкин С. Н., 2023

© НЛО, 2023

Содержание

Введение	5
Образец	5
Определение	7
Теория	13
Метод	19
Иллюзия	23
Глава 1	23
Глава 2	35
Кольшущийся текст	35
Расслоение образа	41
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Сергей Зенкин

Imago in fabula. Интрадиегетический образ в литературе и кино

Введение

Что такое интрадиегетический образ?

Образец

Два английских студента, соседи по университетскому общежитию, гостят в загородном имении отца одного из них. Оба они влюблены в женщину по имени Морийн – жену третьего гостя, иностранного художника-реставратора Магора, – но их влечение реализуется по-разному. Хозяйский сын Франк, спортивно-самоуверенный джентльмен (мало кто знает, что он еще и талантливый живописец), идет к цели напрямик и в конце концов увозит даму от мужа. А его приятель, застенчивый и мечтательный провинциал по простецкой фамилии Симпсон, невольно отвлекается от живой женщины на великолепный портрет, вывешенный в домашней галерее после реставрации; изображенная на полотне «венецианка» с корзинкой лимонов в руке почему-то в точности похожа на Морийн, хотя картина вроде бы старинная, ее автором называют итальянского художника XVI века Лучиано, он же Себастьяно дель Пьомбо.

Дальше происходит нечто совсем необъяснимое. Уехав с Морийн, Франк оставляет письмо, сообщая, что решил наказать Симпсона за разглашение его любовной связи (он ошибся, Симпсон никого не выдавал) и ночью пририсовал карикатурную фигуру своего однокашника на картине с прекрасной итальянкой. Эту фигуру действительно обнаруживает утром на холсте хозяин дома, а реставратор Магор смывает ее растворителем. Но в ту же самую ночь случилось и другое: Симпсон, лунатически бродя в полусне, зашел в картинную галерею и... вступил в обожаемую им картину, застыл внутри нее и больше не мог выбраться, сделался ее персонажем. Правда, потом вроде бы выясняется, что нам лишь пересказали его сновидение, – но как оно могло настолько совпасть с мстительной затеей Франка? К тому же в руке у очнувшегося сновидца нашли лимон, который якобы вручила ему итальянка с картины; а в довершение всего сама картина оказалась подделкой – не памятником искусства Возрождения, а стилизованным портретом Морийн, который написал ее любовник Франк.

Эта странная, не сводящая концы с концами история о властных и обманчивых подвигах – сюжет ранней новеллы Владимира Набокова «Венецианка» (1924). Эффект фантастической загадки создается в ней игрой точками зрения. Повествование ведется в режиме подвижной, плавающей фокализации, то есть не от лица всезнающего рассказчика, а следуя осведомленности, опыту, мыслям персонажей – то одного, то другого. Так возникают два рассказа о событиях одной ночи – письмо Франка и сон (?) Симпсона, которые совершенно по-разному объясняют засвидетельствованное третьими лицами происшествие, скандальное появление фигуры британского студента на полотне с итальянкой XVI века. Важно, что эти два несовместимых нарратива соприкасаются не просто в каком-то реальном факте, а в *визуальном образе*, в объективном, явленном героям новеллы изображении. Оно принадлежит вымышленному миру, где разворачивается сюжет, но занимает в этом мире особое, исключительное положение, в данном случае связанное с его метанарративной функцией: видимый героям новеллы, визуальный образ вместе с тем внедрен в нее автором как переключатель разных сюжетных

линий. Этот несловесный элемент в словесном рассказе взаимодействует с текстом, становится для него камнем преткновения, деформирует его и деформируется сам. Внутри литературного повествования и внутри живописного изображения возникают чужеродные, неассимилируемые эпизоды и мотивы: «лишний», боком подверстанный к банальной адюльтерной истории сон Симпсона, несуразная фигура того же Симпсона на холсте; авторство изображения раздваивается на разных лиц – итальянского художника эпохи Ренессанса и английского фальсификатора XX века¹. Такой двойственный, гетерогенный образ – то ли подлинный, то ли поддельный, то ли завершённый (его как раз закончили реставрировать), то ли дополняемый новыми элементами, – производит тревожное впечатление на своих зрителей, заставляет переживать самоутрату, опасно «влипать» в образное пространство. Это чувство знакомо не только робкому студиязусу Симпсону, но и опытному профессионалу Магору:

Я вырывался из жизни и вступал в картину. Чудесное ощущение! Прохлада, тихий воздух, пропитанный воском, ладаном. Я становился живой частью картины, и все оживало кругом [...]. Но наслаждение длилось недолго; я начинал чувствовать, что мягко стыну, влипаю в полотно, заплываю масляной краской. Тогда я жмурился и, со всех сил дернувшись, выпрыгивал: был нежный хлопающий звук, как когда вытаскиваешь ногу из глины².

«Венецианка» Набокова – пример того, как визуальный образ может стать предметом, а не только средством литературного повествования: на него направляются желания персонажей, он обретает для них чувственную плотность («как когда вытаскиваешь ногу из глины»), его фигуры могут оживать; в данном случае не изображённый человек сходит с холста, а, наоборот, зритель проникает внутрь картины и общается с ее героиней. Визуальный образ – не просто оператор повествовательного движения, условный знаковый портал, через который сообщаются два чуждых друг другу мира (настоящий и нарисованный) и два чуждых друг другу нарратива («реалистический» и «фантастический»). Картина еще и фигурирует в новелле в своей физической данности: ее внимательно разглядывают (иногда с необычных точек зрения – например, Симпсон для этого взбирается на стол), с нею совершают различные технические операции (подделывают под старину, подрисовывают, а затем сводят добавочную фигуру). Она является главным действующим лицом новеллы, которая недаром озаглавлена ее названием; напротив того, ее модель, женщина с модным в XX веке английским именем Maureen, – лицо пассивное и малозначительное, и, предпочтя ей портрет, простак Симпсон в некотором смысле выказал больше эстетического вкуса, чем его друг-художник. Вокруг картины организуется повествовательная структура, вокруг нее сплетаются литературные реминисценции³, в зависимости от нее складываются судьбы людей.

Такие особенные, глубоко внедренные в повествование визуальные изображения будут здесь называться *интрадиегетическими образами*.

¹ Реставратор Магор, в финале разоблачивший авторство Франка, ранее был его сообщником, засвидетельствовавшим подлинность полотна и сбывшим его отцу художника. Они делят с Франком ответственность за поддельный портрет, а заодно и изображённую на нем женщину.

² Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 93–94.

³ О творчестве Франка-художника сказано: «Он никогда не говорил об искусстве, охотно пел и пил, и бесчинствовал, но порою нападал на него внезапный сумрак; тогда он не выходил из своей комнаты, никого не впускал [...], а потом, словно отдав мучительную дань пороку, снова был весел и прост» (Там же. С. 88), – это мотив из «Египетских ночей» Пушкина, героя которых время от времени одолевала «такая *дрянь*», то есть поэтическое вдохновение. Другая сцена, «ласковый словесный бой» между красавицей Морией и старым полковником, любителем живописи («– Если бы я посмел, я покрыл бы вас лаком, а полотно Лучиано отправил бы на чердак. [...] – Я бы треснула, – возразила она, – от смеха...» – Там же. С. 91), отсылает сразу к нескольким эпизодам «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда, где есть и изящная пикировка Дориана с герцогиней Глэдис, и картина, вынесенная на чердак, и шутка живописца, говорящего «герою» только что законченного портрета: «Как только вы высохнете, вас покроют лаком, вставят в раму и отправят домой» (Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. / Пер. М. Абкиной. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1960. С. 56).

Определение

Обе части этого выражения следует пояснить.

Слово «образ» в разных языках, включая русский, многозначно. «Образом» мы называем как внутренние, ментальные представления (часто весьма смутные), так и внешние, материально выраженные изображения⁴. В этой книге речь пойдет исключительно о последних, то есть об образах-изображениях⁵: чтобы стать самостоятельным участником действия, образ должен более или менее стабильно отделиться от субъекта, обрести внешнее физическое существование (выражение). Вместе с тем в развитии сюжета эта его отделенность иногда нарушается: изображение сливается с тем, кто изображен, вторгается наваждением в сознание зрителя, сгущается до сверхъестественного, фантазматического существа. Разные значения слова «образ» сближаются между собой.

Что же касается термина «интрадиегетический» (внутриповествовательный), то он был предложен Жераром Женеттом в трактате «Повествовательный дискурс» (1972). Женетт назвал интрадиегетическими рассказчиков *вставных рассказов*, вводимых в основное повествование: например, в романе Прево «Манон Леско» основное повествование ведется от лица некоего маркиза де Ренонкура, а в него включен интрадиегетический рассказ другого лица – кавалера де Грие⁶. В дальнейшем Мике Бал писала, что в некоторых случаях интрадиегетический рассказ – то есть сам акт его сообщения, рассказывания – может служить не только событием обрамляющего повествования, но и его актантом, действующим лицом. Хотя применительно к рассказам такое расширение понятия актанта грозит его смешением с другими понятиями⁷, но здесь есть другая ценная интуиция: в повествовании действуют не только антропоморфные персонажи (люди, боги, демоны и т. п.), но и другие существа⁸. Для этого нужно лишь, чтобы они обладали некоей субъектностью, – и в новоевропейской художественной культуре ею иногда наделяются визуальные изображения. Для нарратологии, изучающей строение рассказа, зрительные картины – это обычно неповествовательные элементы текста, описательные паузы, во время которых фабульные события прекращаются. Бывает, однако, что эти картины или статуи (именно сами изображения, а не их предметы) участвуют в развитии интриги наравне с обычными персонажами – становятся интрадиегетическими образами.

Существует много форм визуального образа и много разных способов его включения в словесный текст⁹. Изображение можно технически копировать (в иллюстрированных книгах, фотороманах), описывать его словами, имитировать его богатством визуальных деталей в тексте, давать на него прямые или скрытые ссылки. Рисунок, фотография и т. п. фигурируют в литературном тексте то как иллюстрации, передающие образ во всей полноте, но внеположные и инородные по отношению к дискурсу, то как красочный экфрасис, интегрирован-

⁴ Об антропологии изображения см.: *Ямпольский М. Б.* Изображение: Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

⁵ Ср. старинное употребление слова в русском языке – обычное название икон «образа» или, в бытовой речи, басню Крылова: «Мартышка, в зеркале увидя образ свой...».

⁶ См.: *Женетт Ж.* Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 238–241.

⁷ Можно, конечно, согласиться, что сказки Шехерезады участвуют в развитии ее собственной истории, – они бесконечно задерживают казнь самой рассказчицы, так же как ей мог бы противиться какой-нибудь персонаж-защитник (см.: *Bal M.* *Narratologie.* Paris: Klincksieck, 1977. P. 62); но, с другой стороны, жена султана Шахрияра могла бы вымалывать себе отсрочку не только рассказами, но и, скажем, песнями, танцами, поцелуями – все это относится к категории не столько *действующих лиц*, сколько применяемых ими *средств*.

⁸ Ср. идею Брюно Латура о «нечеловеческих» акторах социального мира, к которым относятся, в частности, вещи (*Латура Б.* Пересборка социального: Введение в акторно-сетевую теорию. М.: ИД Высшей школы экономики, 2014 [2005]).

⁹ См.: *Vouilloux B.* *Texte et image ou verbal et visuel? // Texte/image: Nouveaux problèmes (Colloque de Cerisy).* Presses universitaires de Rennes, 2005. P. 17–32.

ный в словесную ткань, зато неизбежно схематичный (в пределе он упрощает образ до более или менее краткого обозначения или ссылки). Чтобы образ в литературном рассказе сохранял сразу и словесное выражение, и визуальную интенсивность, его восприятие должно быть опосредовано личностью героя: для него образ обладает зрительной наглядностью, а читателю сообщают о его впечатлениях с помощью слов. Так же бывает и в кино: оно может *изображать изображения*, то есть объекты визуальной культуры (картины, статуи, фотографии), которые включены в структуру киноповествования через особое отношение к ним тех или иных персонажей фильма.

Здесь будет рассматриваться именно такая конфигурация, когда визуальный образ явлен восприятию персонажей литературного или кинематографического рассказа, переживается ими как самостоятельно существующий и воздействующий на них объект – аналог другого субъекта. У него есть 1) *материальный носитель* и 2) *граница с внешней реальностью (рамка)*, причем и то и другое не предполагается молчаливо, а прямо упоминается в повествовании, реализуется в его вымышленном мире¹⁰. При невыполнении первого условия получают не выраженные вовне психические представления героев (воспоминания, грезы, сновидения и т. п.); при невыполнении второго условия – образы, воспринимаемые лишь читателями/зрителями произведения (иллюстрации к книге, визуальные метафоры в литературном тексте, эффекты монтажа, условно «оживляющие» иллюзорную сцену или фигуру)¹¹, или еще чисто функциональные объекты, например роботы, которые фигурируют во множестве научно-фантастических сюжетов и созданы «по образу и подобию» человека, но своим практическим назначением интегрированы в мир других фактов и персонажей, не отделены от них рамкой¹². Большинство таких «не совсем интрадиегетических» образов транзитивны – они характеризуют внутренний мир героев, их облик и поступки, служат вспомогательными персонажами в повествовании; настоящий же интрадиегетический образ является прямым объектом рассказа, он не просто упоминается, описывается или демонстрируется в кинокадре, но взаимодействует с другими персонажами, причем исходной точкой этого взаимодействия непременно является его рассмотрение.

При таком режиме изображение является визуальным аттрактором в фикциональном мире¹³, объектом внимания персонажей и предметом совершаемых ими действий: его создают, искажают, уничтожают, продают и покупают, приносят в дар, крадут, преследуют и т. д. В актантной структуре повествования оно может выполнять функции объекта (желания, творчества, поиска), партнера, противника главных героев, а сами эти герои являются по отношению к нему создателями (например, художниками) или, чаще, зрителями, сталкивающимися с ним на своем пути. В некоторых фантастических сюжетах оно оживает, обретая магические или эротические свойства и становясь уже не объектом, но активным субъектом действия.

¹⁰ Как показал Томас Павел, вымышленный мир повествования беднее реального мира: в него входит только то, о чем прямо или намеком говорится в рассказе, но не то, что им имплицитно. Например, в мире романов Бальзака присутствует персонаж по фамилии Вотрен, но отсутствуют его предки, которых он, по логике, не мог не иметь (см.: *Pavel Th. L'Univers de la fiction. Paris: Seuil, 1988. P. 134–135*).

¹¹ Такой монтаж можно встретить в литературе, например у Алена Роб-Грийе: описание комнаты, где висит картина, без резкого перехода сменяется рассказом, где фигурируют изображенные на картине люди («В лабиринте» / *Dans le labyrinthe*, 1959). В кинематографе пограничным примером может служить комедия Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), героиня которой общается с сошедшим с экрана киноперсонажем, воспринимая его как реального человека; эффект именно в том, что этот персонаж «фильма в фильме» временно утрачивает свою условно-образную природу. В обоих случаях «реальный» и «иллюзорный» мир непрерывно сообщаются между собой, граница между ними (рамка экрана в кинотеатре, показанном у Вуди Аллена) преодолевается легко, почти неосознанно для героев; это и естественно для кино – иллюзионистского искусства, где два мира не отличаются друг от друга по своей видимой природе.

¹² В разряд интрадиегетических образов попадают лишь редкие образцы чисто зрелищных «холостых машин», работающих без какого-либо внешнего материального результата, исключительно для создания видимости. См. о них ниже в главах 5 (автоматы-голограммы у Бьой Касареса) и 10 (женщина-робот в фильме Ланга).

¹³ См.: Визуальные аттракторы в литературе (Материалы круглого стола) // Новое литературное обозрение. № 146. 2017. С. 81–120.

На него направляется рефлексия героя и/или рассказчика: в процессе повествования о нем ведут метасемиотические, например художественно-критические, дискуссии, а иногда даже создают на его основе настоящую теорию образа.

Хотя рассказы о таких активных визуальных изображениях встречались в европейской культуре начиная с древности (эпизод оживления статуи Пигмалионом в «Метаморфозах» Овидия, средневековые легенды об оживающих чудотворных иконах и изваяниях), но самостоятельной художественной традицией они стали в эпоху романтизма. К числу наиболее известных произведений, созданных в этой традиции, принадлежат «Неведомый шедевр» Бальзака (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831), «Портрет» Гоголя (1835–1842), «Медный всадник» Пушкина (1833), «Портрет Дориана Грея» Уайльда (*The Picture of Dorian Gray*, 1890–1891), «Blow-Up» Антониони (1966).

Интрадиегетические образы чаще всего бывают в двух видах искусства, рассказывающих *истории*, – в литературе и кино¹⁴. В принципе они возможны и на театральной сцене, где тоже обычно есть событийный сюжет, и тогда их условно-аналоговая природа удваивается – фактически перед публикой выступают актеры «в образе образа», изображающие чье-то искусственное изображение. Например, в пьесах и операх разных авторов (Тирсо де Молина, Мольера, Моцарта, Пушкина) о Дон Жуане оживает и вершит мщение статуя Командора, обычно воплощаемая на сцене в актерском теле, как и все прочие персонажи спектакля. Таков же и другой театральный сюжет об оживающем изваянии, который восходит к уже упомянутому мифу о Пигмалионе, оживившем статую Галатеи; его примеры – «Зимняя сказка» Шекспира (*The Winter's Tale*, 1610–1611) или «лирическая сцена» Жан-Жака Руссо «Пигмалион» (*Pygmalion*, 1762)¹⁵. Сцены с рассматриванием, обсуждением, опознанием визуальных изображений (обычно портретов) нередки в немецкой драматургии конца XVIII века – у Лессинга, Шиллера¹⁶; они предвещали популярность интрадиегетических образов в культуре романтизма, но все же занимали лишь эпизодическое место в театральных сюжетах. В большинстве же случаев искусственные визуальные изображения (картины, скульптуры и т. п.) используются на сцене лишь как элементы реквизита и/или визуальные метафоры, а не как агенты драматического действия; в восприятии зрителя они не выдерживают сравнения с живыми телами актеров, не доходят до автономии *действующих лиц*. Искусственные изображения часто фигурируют и в произведениях статичных визуальных искусств (например, многочисленные скульптурные мотивы в живописи барокко, включая вариации на тот же сюжет о Пигмалионе)¹⁷, но поскольку эти произведения не имеют временной развертки, то они и не содержат повествования в строгом смысле слова.

По своей перцептивной природе интрадиегетические образы, как уже сказано, обычно являются зрительными. Произведения, в сюжете которых фигурирует музыкальная пьеса (например, сочиняемая персонажем-композитором – как в фильме Кшиштофа Кесльёвского «Три цвета: синий», *Trois couleurs: bleu*, 1993), не удовлетворяют первому из условий интрадиегетического образа: музыка в них переживается персонажами, но обычно не имеет отдельного внешне-материального выражения в их мире, функционируя наравне с закадровой музыкой,

¹⁴ Повествовательная природа литературы и кино различается по медиуму рассказа (словесному/визуально-словесному) и его способу (обычно с рассказчиком / обычно без рассказчика). Однако при всех этих различиях общим является исходное свойство нарратива: повествовательный текст или фильм сообщают нам «историю» – цепь событий, происходящих с персонажами и связанных между собой специфически нарративной, то есть иллюзорной причинно-следственной логикой.

¹⁵ См.: *Stoichita V. L'Effet Pygmalion*. Genève: Droz, 2008. P. 157–171, 182–189.

¹⁶ См., например: *Каминская Ю. В.* Диалектика Просвещения и элементы античного наследия в пьесах «Эмилия Галотти» Г.-Э. Лессинга и «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера // *Вопросы филологии*. СПб., 2006. С. 104–117; *Она же*. Драммы Фридриха Шиллера: созвучие и взаимодействие искусств // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 2010. Т. 69. № 3. С. 37–45.

¹⁷ См. указанную в прим. 2 на с. 16 книгу Виктора Стойхиты. В современном быту аналогом таких барочных композиций стали фотографии-селфи на фоне уличных скульптур и музейных картин.

к тому же она редко имеет программный (то есть собственно «образный») характер. Изредка встречается интрадиегетическое функционирование фонограмм с записями речи¹⁸, теоретически ту же функцию могут выполнять и вставные видеозаписи или кинокадры, но во всех случаях это осложняется их подвижно-длительной природой: они изначально представляют собой не столько *образы*, сколько *рассказы*, нарративы. Если в живописи они окружены слишком статичной визуальной средой, то вставные видеофрагменты, наоборот, слишком динамичны внутри себя: не хватает различия в темпоральности между образом и обрамлением, как, например, между развертывающимся во времени фильмом и включенным в него неподвижным фотоснимком («Blow-Up» Антониони).

По происхождению интрадиегетические образы могут быть как реальными (например, их оригиналы выставлены в музеях), так и вымышленными, – это мало влияет на их роль в сюжете. В «Венецианке» Набокова действительно существующая картина фантасмагоризирована, вросла в мир новеллы и деформирована им: фигурирует под другим названием, вместо итальянки XVI века изображает англичанку XX века, в финале разоблачается как подделка¹⁹. Что же касается кино, то в нем «реальность» вообще визуально неотличима от «иллюзии» (ср. выше, прим. 2 на с. 14), и поэтому, скажем, у Феллини в «Искушении доктора Антонио» (*Le Tentazioni del dottor Antonio*, 1962) репродукция реальной картины Рафаэля фигурирует на тех же правах, что и придуманный для фильма рекламный билборд, композиция которого, в свою очередь, навеяна знаменитой картиной Тициана (см. ниже главу 11 об этом фильме). Интрадиегетические образы могут быть как фигуративными, так и нефигуративными: для их интенсивного переживания героями не требуется обязательно, чтобы они что-то или кого-то «изображали», и в их функции способен выступать какой-нибудь орнаментальный узор или абстрактное произведение современного искусства – «пластический», а не «иколический» визуальный знак²⁰, не изображающий ничего кроме собственных форм (это будет показано в главе 15 на материале романа Пьеретты Флетью). Нарративное функционирование образа не зависит и от того, возник ли он сам собой или был создан искусственно; это показывают примеры – сравнительно редкие – нерукотворных интрадиегетических образов у Теофила Готье («Аррия Марцелла» / *Arria Marcella*, 1852) и Мориса Бланшо («Всевышний» / *Le Très-Haut*, 1948). Чаще всего фигуративные образы, опознаваемые читателем/зрителем или героями повествования в природе, расцениваются как случайные иллюзии, основание для метафор, их созерцание лишь характеризует чувствительность воспринимающего субъекта. Но иногда они все же становятся полноценным предметом опыта и завязкой сюжета, реализуя (или, как у Готье, предвосхищая) авангардистскую технику художественной «находки».

В литературных произведениях для введения в рассказ изображения часто применяется фигура экфрасиса. Исторически она предшествует интрадиегетическому образу как его зачаток, возникший еще в древней словесности: фигуры на щите Ахилла описаны подробно, «как живые», но все же не принимают участия в сюжетном действии «Илиады». Вообще, между экфрасисом и интрадиегетическим образом нет солидарной связи: подробно описанное изображение далеко не всегда служит персонажем, воображаемым референтом рассказа; и обратно, интрадиегетические образы могут вводиться в повествование без развернутых опи-

¹⁸ Такова, например, аудиозапись подслушанной беседы, последовательно дешифруемая в фильме Фрэнсиса Форда Coppola «Разговор» (*The Conversation*, 1974), – акустический эквивалент фотоснимков из антониониевского «Blow-Up».

¹⁹ Как установили комментаторы Набокова, в «Венецианке» весьма точно описана картина Себастьяно дель Пьомбо, которую обычно называют «Портрет римлянки» или «Святая Дорофея»; русский писатель мог видеть ее в берлинском музее Гемельдегалери. В тексте об ее подделке сказано уклончиво – «подражание», что можно понимать и как копию ранее существовавшего оригинала, и как новое произведение, имитирующее стиль старого мастера.

²⁰ См.: *Groupe μ (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet)*. *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992. P. 113–115.

саний, одним лишь кратким наименованием («Шесть Наполеонов» Артура Конан Дойля / *The Adventure of the Six Napoleons*, 1904).

Интрадиегетический образ выделяется в тексте/фильме, куда он включен, как семиотически инородный, изолированный объект; он выступает из контекста, словно фигура на нейтральном фоне. Распознавание и интерпретация визуальной фигуры-знака – интеллектуальная задача, изучением которой в XX веке занимались сначала гештальтпсихология, а затем семиотика культуры, формировавшаяся – особенно во французской традиции – как наука о критическом чтении знаков²¹.

Будучи внедрен в повествовательное произведение, во многих случаях вербальное (значительный словесный компонент, как правило, присутствует даже в кино), интрадиегетический образ вступает с ним не просто в структурную корреляцию, а в силовое напряжение: их взаимной деформацией создается динамическая структура произведения. Если рассматривать ее как структуру знаковой коммуникации, то в ней можно выделить несколько силовых осей, следующих из определения интрадиегетического образа.

1. Как и всякий знаковый объект, введенный в другую знаковую систему, интрадиегетический образ подчиняется общим законам «текста в тексте»²², в частности он является более условным, чем его нарративное окружение (например, в новелле Набокова картина выделяется своим якобы старинным происхождением и стилем на фоне английского быта XX века), и, в свою очередь, делает более явной условность последнего. Его включение в рассказ служит обычным средством проблематизации и подрыва «реалистической иллюзии». В составе культуры основной формой взаимодействия иконических и символических знаков является коннотация, при которой знаки первичной иконической системы (визуальные изображения) служат означающими для знаков-символов вторичной системы, отсылающих к общим понятиям и идеологическим тенденциям²³. Так обычно работают визуальные образы в религии, рекламе, пропаганде, где они служат для иллюзионистского, не совсем добросовестного внушения идей. Интрадиегетические образы реализуют обратную схему взаимодействия: знаки-символы, составляющие нарративный сюжет, образуют по отношению к ним не коннотацию, а мета-язык, то есть используют их не как означающее, а как означаемое: они *рассказывают* о них, делают их эксплицитным объектом повествования. Интрадиегетический образ по определению воспринимается другими персонажами, обсуждается ими и тем самым дистанцируется от читателя/кинозрителя, его значение изначально спорно и вырабатывается лишь постепенно, путем вопросов и сомнений (например, в случае фантастического образа: «действительно ли он может оживать?»). С этической точки зрения, интрадиегетический образ честнее образа коннотированного: это способ критической рефлексии над знаками, которая стимулируется намеренным столкновением знаков разной природы.

2. Помещенный в литературный текст, интрадиегетический образ отличается от него своим иконическим, а не символическим семиозисом. Этот контраст заставляет читателя переживать различие между континуальными и дискретными знаковыми системами: образ воспринимается как интегрированная целостность²⁴, а описывающий его текст вносит факторы

²¹ Семиотику визуального образа «с точки зрения зрителя» начал разрабатывать Ролан Барт (см. ниже прим. 2 на с. 20). Систематическая теория предложена в коллективной монографии бельгийской «Группы μ» (см. предыдущее примечание). См. также сборник статей: *La sémiotique visuelle / sous la direction de Michel Costantini*. Paris: L'Harmattan, 2010.

²² См.: *Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи*. Таллинн: Александра, 1992. С. 148–160.

²³ См.: *Барт Р. Риторика образа [1964] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318.

²⁴ В «Риторике образа» Барт искал внутри визуального образа дискретные семиотические элементы – точечные «коннотаторы», условно-знаковые вкрапления в целостность аналогового изображения. Готфрид Бём находит такие дискретные элементы в *жестах* изображаемого тела: «На фоне непрозрачно-непроницаемого тела отдельные жесты выделяются как постоянно меняющие свою конфигурацию дискретные знаки» (*Boehm G. Le Lieu des images // Penser l'image / Emmanuel Alloa (éd.)*. Paris: Les presses du réel, 2011. P. 40). Возможна, однако, и иная перспектива: дискретность проникает не в отдельные сегменты образа, а в его общие конститутивные формы (единичность/серийность, подвижность/неподвижность) под воздей-

раздельности и негативности (гипотетичность, альтернативность, темпоральность). Такая природа образа плохо поддается дискретно-языковому описанию, и литературное повествование вынуждено искать окольных путей, пользуясь метафорами. Например, в «Венецианке» на непрерывность образа метафорически намекают мотивы сплошных, вязких или текучих субстанций, с которыми ассоциируется заглавная картина, – атмосферные явления (теплый дождь, «синий воздух ночи»)²⁵, химические вещества, с которыми работает реставратор, липкая краска и лак на полотне.

3. Будучи изначально, как правило, статичным, визуальный интрадиегетический образ развертывается в событийный процесс, становится подвижным и/или изменчивым; это особенно очевидно в фантастических сюжетах, где искусственные фигуры оживают. Возможно, именно оттого в интрадиегетической функции редко выступают изображения, чья внутренняя структура уже содержит зачатки нарративности, сюжетную динамику, – например, многофигурные картины на исторические и легендарные сюжеты, изображающие некий момент драматического действия. Между обрамленным образом и обрамляющим текстом/фильмом должен быть перепад по степени нарративности, и для включения в рассказ лучше всего подходят внутренне неподвижные изображения – иконы, портреты, фотографии или даже посмертные маски. Из этого правила бывают исключения; в частности, в новелле Набокова названное условие временно нарушается: добавочная фигура влюбленного Симпсона, пытающегося приблизиться к «венецианке» на картине, вносит в живописное полотно зачаток повествовательного развития, любовной истории, – но эту аномалию быстро устраняют, удалив незадачливого ухажера с картины (а также, очевидно, и из дома) и вновь превратив динамичную жанровую композицию в статичный портрет.

4. Доступный восприятию персонажей повествования, а через их посредство (иллюзорно, условно) и восприятию читателя/зрителя, интрадиегетический образ создает двухуровневую перцептивную структуру, удваивающую вненаходимость читателя/зрителя по отношению к фикциональному миру. Он ставит героев повествования в позицию внутренних зрителей, воспроизводящих функцию внешних реципиентов произведения. Внешний, реальный реципиент (читатель или кинозритель) находится на таком же удалении от мира, где развертывается фабула, как и принадлежащие этому миру персонажи – от визуального образа, который они рассматривают. Набоков в своей новелле постоянно играет этой двойной вненаходимостью, то демонстрируя собственное всезнание в фамильярной беседе с читателем, то заставляя его безо всякой критики переживать опыт того или иного персонажа, порой даже явно бредовый; его рассказ то приближается к сознанию героев, то удаляется от него.

ствием внешнего повествовательного контекста.

²⁵ Набоков В. В. Цит. соч. С. 92.

Теория

Последнее, четвертое свойство интрадиегетического образа заставляет сделать следующий шаг в его изучении – от объективного описания извне перейти к описанию внутреннему, с субъективной точки зрения героев. Действительно, интрадиегетический образ по определению кем-то видим внутри повествования, в рассказе излагается этот зрительный опыт персонажей, и для его анализа придется обратиться уже не к теории знаковой коммуникации, а к теории визуального восприятия.

Зрительный опыт людей разносторонне изучается в исследованиях визуальности – новой науке или, вернее, междисциплинарной научной области, которая в XX столетии отделилась от искусствоведения. Традиционно изображения были предметом именно искусствоведения, но в исследованиях визуальности охват материала расширен: в него входят не только «художественные» образы в узком смысле слова, но и всевозможные иные искусственные визуальные объекты, присутствующие в нашей жизни, – образы технические, рекламно-коммерческие, бытовые, магические и т. д.

Преимущество исследований визуальности по отношению к традициям искусствоведения проявляется в том, что значительная часть таких исследований посвящена *смысловому анализу* визуального образа, «прочтению», дешифровке его традиционных или актуальных значений; так работают, например, многие последователи школы Аби Варбурга²⁶. Интерпретация значений, общую теорию которой создала семиотика, всегда имеет дистантный характер, означаемое и означающее разделены абсолютным разрывом. Однако интрадиегетические образы показывают возможность и даже неизбежность иного отношения – близкого контакта, при котором образ непосредственно, помимо знаковой интерпретации воздействует на субъекта (в данном случае – героя повествования), уподобляясь уже не знаку, а скорее другому субъекту.

И действительно, в визуальных исследованиях есть иная линия, которая ближе соответствует изучению образов, функционирующих в повествовании. Последние не всегда бывают детализированы в текстуальном описании и не всегда подробно демонстрируются в кинофильме; в нарративный сюжет они входят как целое, их переживание героями может носить характер не осмысленного понимания, а внесмысловой замороженности, и их судьбу – подобную судьбе самих героев – приходится анализировать скорее в терминах философии и психологии восприятия. По ходу рассказа если и происходит их познание, постижение, то оно обязательно сопровождается рискованным взаимодействием человека с образом. Образ существует не как инертный памятник, а как *событие*.

Вообще говоря, так можно мыслить любой визуальный образ, не только включенный в повествование. Ханс Георг Гадамер, размышляя о событийности образа, различал две формы визуальной репрезентации – «изображение» (Bild, то есть просто «образ») и «отображение» (Abbild) – и объяснял, что изображение не просто служит для показа чего-то иного, чем оно само; его собственное бытие не снимается ради изображаемого предмета, но сохраняется как нечто самостоятельное:

Изображение [...] в эстетическом смысле обладает собственным бытием. Это его бытие отличает его от простого отображения, делает изображением, представлением, то есть именно тем, что не идентично отображаемому²⁷.

²⁶ См. антологию визуальных исследований, выполненных преимущественно в традициях иконологии Варбурга: Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Ред. – сост. Наталия Мазур. СПб.; М.: Новое издательство, 2018.

²⁷ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1988. С. 187.

В качестве различительного примера Гадамер приводит зеркало: в нем *отображаются* размещенные перед ним предметы, но это отображение – «простая видимость, то есть лишено подлинного бытия и в своем эфемерном существовании понимается зависимым от отражения»²⁸. В отличие от зеркального отражения, рисунок или картина суть настоящие *изображения*, зафиксированные в своем собственном бытии и не сводимые к бытию изображенного предмета: «Подобное изображение – это не отображение, так как представляет нечто, что вне его непредставимо»²⁹. Соответственно изображение (образ) имеет подвижный характер – «это бытийный процесс, в нем бытие обретает осмысленное и видимое проявление»³⁰. При создании такого образа предмет превращается в нечто отличное от себя (скажем, лицо человека – в штрихи и красочные мазки на портрете), и при восприятии такого образа происходит другое событие, переход от изображающего к изображенному. В сюжетах с интрадиегетическими образами эта динамика, заложенная в каждом визуальном образе, сама становится предметом репрезентации, разворачивается в связную историю.

Сегодня визуальный образ ассоциируется у нас с искусством, закрепляется в эстетическом переживании, но в более давних и древних традициях он функционировал иначе: его не выставляли в музее, а применяли в практической или религиозной жизни людей. В названиях книг современных антропологов и историков культуры повторяется мысль о его *эффективности*: «Искусство и действенность» Альфреда Гелла³¹, «Сила изображений» Дэвида Фридберга³², «Искусство, действенность и живое присутствие» Каролины ван Экк³³. Первый из этих авторов изучал бытование образов в традиционных обществах, второй – в культуре европейского Средневековья и Возрождения, третья – во Франции Старого режима.

Дэвид Фридберг, определяя образ вслед за Гадамером как «онтологическое событие»³⁴, описал целый ряд его исторических форм: вотивные изображения, оставляемые в церкви по обету, позорные изображения, помещавшиеся на стенах средневековых городов для поношения преступников, казнь изображения вместо беглого осужденного, легенды об оживающих статуях (особенно христианских), соблазн и боязнь непристойно-эротических картинок, уничтожение или порчу изображений (вплоть до актов вандализма, совершаемых в наши дни по отношению к знаменитым произведениям искусства). Включаясь в эти социальные контексты, искусственные изображения функционально уподобляются реальным вещам и лицам: «пришло время признать, что наши реакции на образы, возможно, того же порядка, что наши реакции на реальность»³⁵.

Тот, кто смотрит на образ, становится объектом «образного акта»; по словам Хорста Бредекампа, он

имеет дело со скрытой силой, заключенной в самом артефакте и способной почти бесконтрольно переходить из формы-возможности в форму-действие; того, кто смотрит, кто соприкасается с образом, она ставит

²⁸ Там же. Вероятно, по этой причине зеркало нечасто функционирует в качестве главного, центрального интрадиегетического образа. Мотив живого, влекущего зеркального отражения встречается в художественной культуре (начиная по крайней мере с рассказа о Нарциссе в «Метаморфозах» Овидия), но чаще всего он выполняет подчиненную функцию, например вводит в диегетический мир нового, «потустороннего» персонажа; внимание читателя или зрителя сосредоточивается на этом персонаже, а не на зеркале как таковом.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 191.

³¹ Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

³² Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1989.

³³ van Eck C. Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object. Munich; Leiden: Walter De Gruyter; Leiden University Press, 2015.

³⁴ Freedberg D. Op. cit. P. 76.

³⁵ Ibid. P. 438.

лицом к лицу с чем-то таким, что ему не только неподвластно, но и может само взять его в плен...³⁶

Многие из форм такой внеэстетической реакции реализованы или могут быть реализованы в литературных и кинематографических сюжетах с интрадиегетическими образами.

В обществах религиозных эффективность изображений магична; изъятый из повседневного обихода образ наделяют волшебными свойствами, отсюда известные религиозные запреты на его изготовление, выставление и т. д.³⁷ Современная философская рефлексия об образе идет по пути его секуляризации – действие образа объясняют не верой в трансцендентный мир, а особым устройством формируемого им перцептивного пространства и времени. Еще в 1930-х годах Вальтер Беньямин в незаконченной книге о Бодлере выдвигал идею *диалектического* образа, который обусловлен своей специфической темпоральностью:

Не прошлое бросает свой свет на настоящее, и не настоящее бросает свой свет на прошлое; напротив, образ – это то, в чем ранее бывшее молниеносно встречается с тем, что происходит сейчас, создавая созвездие. Иными словами, образ – это застывшая диалектика. Если отношение настоящего и прошлого – чисто временное, то отношение бывшего и происходящего сейчас – диалектическое, оно складывается не темпорально, а иконографически. Диалектические образы – единственные исторические, то есть не архаические³⁸.

Идеи Беньямина развивает Жорж Диди-Юберман. В оптической жизни образа он тоже выделяет событие «встречи» прошлого с происходящим ныне – *переглядывание* между образом и тем, кто его видит: «То, что мы видим, значимо и живо для нас лишь тем, что оно смотрит на нас»³⁹. Этот встречный взгляд образа не обязательно идентичен божественному взору, взгляду иконы или идола; Диди-Юберман объясняет зрительную силу образа его «удаленностью», которая в принципе независима от религии:

Удаленность – не исключительная принадлежность божественного, как это слишком часто понимают; она лишь его исторический и антропологический предикат...⁴⁰

Дистанционный эффект образа производится особой организацией художественного пространства, особенно в минималистском искусстве, которое вообще ничего и никого не изображает, кроме абстрактных пространственных форм. Дистанция между образом и зрителем нарушается или ставится под вопрос в сюжетах с интрадиегетическими образами: последние рискованно сближаются с теми, кто их видит, вступают с ними в непосредственное взаимодействие, которое не исчерпывается обменом взглядами.

Образ, по Диди-Юберману, – «носитель латентности и энергии»⁴¹; так же описывает его и Жан-Люк Нанси. Визуальный образ неизбежно сакрален, но не из-за своего божествен-

³⁶ Bredekamp H. *Théorie de l'acte d'image* (Conférences Adorno, Francfort 2007) / Traduit de l'allemand par Frédéric Joly en collaboration avec Yves Sintomer. Paris: La Découverte, 2015. P. 17). См. в той же книге (с. 40) историю понятия «образный акт» в социологии и искусствоведении XX века.

³⁷ О религиозно-культурном функционировании образов в Средние века (в Западной Европе и Византии) писали Ханс Бельтинг, Мари-Жозе Мондзен. См.: *Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства*. М.: Прогресс-Традиция, 2002 [1990]; *Mondzain M.-J. Image, icône, économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996.

³⁸ Benjamin W. *Baudelaire* / Édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle. Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique, 2013. P. 587–588.

³⁹ Didi-Huberman G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992. P. 9. Идея желанного «встречного взгляда» восходит также к психоанализу Лакана (см. об этом ниже в главе 5).

⁴⁰ Didi-Huberman G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. P. 114.

⁴¹ Ibid. P. 67.

ного происхождения, а из-за особых условий обращения с ним. Сакральное, объясняет Нанси, «означает отложенное, отставленное, отрезанное»⁴², его можно определить понятием «отдельное» (*le distinct*; ср. беньяминовскую «удаленность»):

Отдельное находится вдалеке, это противоположность близкому [...]. Таков и образ: он должен быть отделен, помещен вовне перед глазами (а тем самым и неотделим от незримой стороны, с которой он неразлучен, – от темной стороны картины, ее изнанки, то есть от ее полотняной основы и грунтовки), и он должен быть отличным от самой вещи. Образ – это такая вещь, которая не есть сама вещь, он от нее отличается.

Главное же, что отличает его от вещи, – это еще его сила, энергия, напор, интенсивность⁴³.

Образ связывает то, что было в нем когда-то зафиксировано, с разворачивающимся сейчас, в эту самую минуту, опытом воспринимающего субъекта; таким субъектом может быть, в числе прочих, литературный или кинематографический герой, и тогда рассказ о его отношениях с образом станет сюжетом повествования.

Положение образа в повествовании определяется еще одним диалектическим моментом – парадоксальным соединением в образе *позитивности* и *негативности*. В отличие от словесного текста, в нем трудно обозначить небытие какого-либо объекта, противопоставить этот объект существующим: в визуальном образе все они, даже самые невероятные, «выглядят» равно реальными. Синтаксис образа упрощен – он всегда утверждает и не умеет говорить «нет». Режис Дебре пишет об этом так:

Материальный образ (индексальный или аналогический – фотография, телевидение, кино) не знает отрицательных высказываний. «Не-дерево», «не-прибытие», чье-то отсутствие можно высказать, но не показать. Запрет, возможность, программа или проект – все, что отрицает или превосходит наличную действительность, – не проникают в образ. Фигурация по определению полна и позитивна. Если образы мира превращают этот мир в образ, то такой мир будет самодостаточным и цельным – сплошной чередой утверждений. [...] Одна лишь [словесно-знаковая. – С. З.] символика обладает маркерами оппозиции и отрицания⁴⁴.

Об «утвердительности» визуального образа писал и Юрий Лотман, опираясь прежде всего на опыт кинематографа и пользуясь не логическими, а грамматическими категориями:

Во всяком искусстве, связанном со зрением и иконическими знаками, художественное время возможно только одно – настоящее. [...] Оно исключает прошедшее и будущее. Можно нарисовать на картине будущее время, но невозможно написать картину в будущем времени. С этим же связана бедность других глагольных категорий в изобразительных искусствах. Зрительно воспринимаемое действие возможно лишь в одном модусе – реальном. Все ирреальные наклонения: желательные, условные, запретительные, повелительные и др., все формы косвенной и несобственно прямой речи, диалогическое повествование со сложным переплетением точек зрения представляют для чисто изобразительных искусств трудности⁴⁵.

⁴² Nancy J.-L. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003. P. 11.

⁴³ Ibid. P. 12–13. Нанси противопоставляет сакральную отдельность образа религиозным функциям, которые он может выполнять: «В известном смысле религия и сакральное противостоят друг другу как связь – разрыву» (Ibid. P. 11).

⁴⁴ Debray R. *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992 (Folio Essais). P. 446.

⁴⁵ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [1973] // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство –

«Ирреальные наклонения» и «формы косвенной и несобственно прямой речи» невозможны в самом образе и применяются за его пределами, в рассказе, объектом которого он может стать; семиотическому перепаду условности между образом и рассказом соответствует еще и онтологический перепад бытия.

Так, однако, происходит лишь при интерпретации образа с помощью общих категорий грамматики и логики. На уровне же феноменологии, непосредственного переживания образ, наоборот, являет своему зрителю небытие, так как его предмет существует лишь в *воображении*, образном сознании субъекта; в этом он подобен другим формам представления – знаку, символу, ментальному образу. Он отделен от реального мира рамкой, дистанцией, невозможностью или прямым запретом непосредственного контакта («смотрите, но не трогайте»). Жан-Поль Сартр писал, что «образное сознание полагает свой объект как небытие»⁴⁶, и разъяснял это на примере живописного портрета:

...при образной установке сознания эта картина – не что иное, как способ, которым Пьер является мне отсутствующим. То есть картина *дает* мне Пьера, хотя Пьера здесь нет⁴⁷.

Изображение, связанное со своим материальным носителем, онтологически несовместимо с изображенным на нем предметом, оно отрицает этот предмет и само отрицается им: «... когда мы через картину вглядываемся в Пьера, то тем самым перестаем *воспринимать* картину»⁴⁸. Событие образа состоит в том, что он отделяет от вещи ее явность, видимое присутствие⁴⁹, делает ее зримой, но отсутствующей. Из этого парадокса вытекает «реалистическая иллюзия» визуальных изображений, но на нем же основаны и сюжеты о призрачных образах. Такие сюжеты развертывают, превращают в повествование свойственную образу диалектику позитивности и негативности, насыщенности и опустошенности, которая восходит к противоположности двух его субъектов (создателя и зрителя) и двух моментов времени (изображенного и актуально переживаемого). Перцептивные и смысловые атрибуты образа, обычно разнесенные по разным режимам его функционирования, сходятся и вступают в столкновение: повествование на свой лад *интерпретирует* образ, то есть вводит его в негативность дискурса («не я, а оно», «не сейчас, а когда-то»), сам же образ сгущается до реального присутствия, непосредственного взаимодействия с субъектом.

В собственно визуальном, оптическом опыте персонажей рассказа (а косвенно, через их посредство, – и его читателя/зрителя) эта диалектика реализуется как *явление незримого*. «Незримую сторону» образа упоминал, как уже можно было видеть выше, Жан-Люк Нанси, о сходных проблемах размышляли и другие философы XX века: Морис Мерло-Понти, Мари-Жозе Мондзен, Жан-Люк Марион. Елена Петровская, сравнивая их концепции визуальности, особо выделяет эту идею незримого (l'invisu): «... когда нам что-то так показывают, на самом деле мы ничего не видим, нам предлагают лишь включиться в определенную систему отношений»⁵⁰. Эта система отношений находится буквально *за рамкой* образа; он непременно сопровождается ею, но ее не воспринимает непосредственно зритель, которому, чтобы ее узнать, нужно либо пережить мистический опыт, либо сделать специальное, разрушительное для образа аналитическое усилие. Незримое – это присутствие Бога на условно изображающей его иконе, рамка и перспектива, неотъемлемо принадлежащие образу, но исключенные из его видимого

СПб., 1998. С. 349–350.

⁴⁶ Sartre J.-P. L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris: Gallimard, 1980 [1940]. P. 28.

⁴⁷ Ibid. P. 53. Курсив Сартра.

⁴⁸ Ibid. P. 231–232. Курсив Сартра.

⁴⁹ Ср.: «Образ оспаривает у вещи ее присутствие. В то время как вещь довольствуется тем, что она есть, образ показывает, что вещь есть и как именно есть» (Nancy J.-L. Au fond des images. P. 46).

⁵⁰ Петровская Е. В. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. С. 118.

мира, энергетическое «насилие» образа, порой демонстрирующего себя в своей нефигуративности, бес-форменности. Жан-Люк Марион отмечает динамическую, событийную природу незримого, которая предрасполагает к его сакрализации и, добавим, к его нарративному представлению:

Каждая картина создает свое новое зримое, и в каждой картине заключено свое незримое, иначе говоря – событие. Такой новый объект становится *идолом*⁵¹.

Незримое в визуальном образе может быть трансцендентным или имманентным. К первой категории относится незримость бесконечно удаленных сверхъестественных существ, на которые намекает образ-символ (например, христианский крест); ко второй категории – незримость пространственно-временных отношений, которые здесь и сейчас связывают компоненты образа между собой или же весь образ с субъектом (взаимное расположение образа и зрителя и т. п.). Интрадиегетический образ делает и ту и другую незримую явной, «зримой»: в повествовании оживают, обретают иллюзорное бытие его отсутствующие, трансцендентные персонажи, а его собственная имманентная структура «остраивается», вместо виртуально-служебных функций начинает играть актуальную роль в сюжетных событиях; «форма» образа становится «содержанием» рассказа о нем.

Таковы некоторые философско-эстетические идеи, вытекающие из современных исследований визуальности. В принципе они применимы к функционированию любого визуального образа в культуре и определяют лишь предпосылки – необходимые, но не достаточные условия – для *рассказывания* о нем. Образ всегда, не только в нарративном тексте, окружен какой-то реальной или виртуальной рамкой, он всегда, начиная с древнейших традиций, обладает потенциалом сакрализации, всегда отделен переменной дистанцией от зрителя, его созерцание всегда составляет мгновенное или развернутое во времени событие, ему всегда свойственна диалектика бывшего и актуального, позитивного и негативного. У интрадиегетического образа есть, кроме того, и некоторые специфические особенности, обусловленные его взаимодействием с литературным или кинематографическим повествованием, куда он включен; они неодинаково проявляются в каждом конкретном тексте или фильме, но все вместе образуют систему, которую можно назвать *поэтикой интрадиегетического образа*. Ее исследованию и посвящена настоящая книга.

⁵¹ Marion J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. Paris: Presses universitaires de France, 2001. P. 73. См. также: Marion J.-L. La Croisée du visible. Paris: Presses universitaires de France, 1991.

Метод

Интрадиегетические образы, особенно в литературе, не обделены вниманием критики, но обычно трактуются в ней либо филологически, то есть сводятся к словесно-символическим структурам, либо искусствоведчески, то есть отдельно от повествовательного контекста, словно реальные произведения визуальных искусств⁵². Наша задача здесь – совместить обе эти перспективы, связать смысловые функции образа в тексте с опытом его переживания и сюжетного взаимодействия с ним. Повествовательные тексты – чисто словесные, то есть литературные, и смешанные визуально-словесные, какими являются кинофильмы, – неоднородны по составу: наряду со смысловыми сообщениями в них транслируются эффекты непосредственного присутствия, некоторые из которых создаются внедренными в текст визуальными образами и их трансформациями. Соответственно в них *действуют* не только антропоморфные персонажи (люди, боги, призраки...), но и «лица» принципиально иной природы – визуальные изображения, обладающие собственной силой и собственным взглядом. С элементами, поддающимися семантической интерпретации, соседствуют иные по природе энергетические импульсы: такова рабочая гипотеза, которую предстоит проверить⁵³.

Двойственностью изучаемого предмета обусловлена сложность применяемого метода. В монографии исследуется повествовательность, а стало быть текстуальность художественных произведений, каждое из которых вписано в сеть интертекстуальных переключек и реминисценций, связывающих его с другими фактами культуры – вербальной и визуальной, художественной и нет. Не только слова отсылают к другим словам, но и кинокадры – к другим кинокадрам, зрительные образы – к другим образам; при таких переключках уникальные события восприятия становятся устойчивыми, опознаваемыми иконическими знаками (ими служат, например, классические, широко известные произведения живописи или скульптуры). Такое взаимодействие следует изучать методами филологической и семиотической *контекстуализации*, как при историческом и компаративном исследовании литературы. Художественные произведения не просто сходны и различаются между собой – это свойственно вообще любым объектам, – они еще и *демонстрируют* свои сходства и различия, включают их в свою программу коммуникации; поэтому их сопоставление носит не чисто дескриптивный, а герменевтический характер, служит не только описанию и объяснению, но и пониманию.

Однако в монографии не случайно соединены исследования двух разных культурных систем – литературы и кино. Такая неоднородность материала позволяет абстрагироваться от его конкретной семиотической специфики и выйти на иной, более обобщенный уровень анализа. На этом уровне изучаются уже не знаковые смыслы, а немые, ничего не значащие формы – формы восприятия и перцептивного опыта (ср. формы «незримого», которыми обеспечивается зримость образа); задача состоит в том, чтобы показать их конфликт, динамическое взаимодействие со знаковым наполнением нарратива. Такое исследование не-значащих противоречий в объекте культуры сближается уже не столько с филологией и герменевтикой искусства, сколько с философской деконструкцией. Действительно, базовое различие двух подходов к художественному произведению заключается в том, что филолог сосредоточивает внимание на *говорящем* тексте (нередко даже болтливом, выбалтывающем много важного), тогда

⁵² Примерами соответственно первого и второго подхода к интрадиегетическому образу могут служить два богатых идеями исследования повести Юрия Тынянова «Восковая персона» (1931): монография Аркадия Блюмбаума «Конструкция мнимости» (2002) и глава «Маска, анаморфоза и монстр» в книге Михаила Ямпольского «Демон и лабиринт» (1996).

⁵³ Ср. у Нанси: «„Сакральное“ всегда было силой, а то и насилием. Нужно понять, как сила и образ принадлежат друг другу в одной и той же отдельности»; «Не „идея“ (idea, eidolon), то есть умопостижимая форма, а сила, принуждающая форму соприкасаться с собой»; «Образ – это всегда динамическая или энергетическая метаморфоза» (*Nancy J.-L. Au fond des images*. P. 13, 25, 48).

как философ или теоретик литературы стараются распознать за этим говорением такие формы коммуникации, которые сами ничего не говорят, а лишь поддерживают чью-то речь, создают возможность знакового сообщения⁵⁴.

Формы, о которых идет речь, существуют только в восприятии того или иного субъекта: формы самого интрадиегетического образа – в восприятии героя, а формы рассказа о нем – в восприятии читателя/зрителя. Для их познания следует моделировать переживаемый мир этого субъекта, всегда в чем-то отличный от мира реального; в нем отсутствует что-то обычно имеющееся в реальности и присутствуют какие-то дополнительные, специфические элементы и структуры. Описанию этого мира, формируемого перцепцией действующих лиц рассказа и рецепцией его адресатов, посвящена значительная часть анализа во многих главах книги; на этом высшем методологическом уровне контекстуализация образов и рассказов ведется сразу с точки зрения героя и автора/реципиента, воссоздавая ту интенциональную среду, где они встречаются между собой.

Разбираемые тексты и фильмы были созданы в разных странах, в разное время и на разных языках⁵⁵. Они включены не столько в какую-либо единую историю интрадиегетического образа, сколько в историю конкретных национальных литературно-художественных традиций. Они не образуют отдельного жанра и могут принимать разные жанровые формы – психологического романа, фантастической новеллы, символистской сказки, эксцентрической комедии, детектива и т. д. Соответственно, хотя материал монографии делится примерно поровну между XIX и XX веками, ее структура – не хронологическая и не жанровая, а концептуальная, тексты и фильмы группируются по частям и главам в зависимости от формы и степени вовлеченности субъекта (героя) в явленный ему визуальный образ.

Для наименования таких форм не всегда хватает ресурсов русского языка, в котором недостаточно развита аналитическая терминология, дифференцирующая смысл общего понятия «образ». Из-за этого пришлось не только ввести в подзаголовок и текст книги непривычный греко-латинский термин «интрадиегетический образ», но и сформулировать заголовки по-латыни – «Imago in fabula». Так точнее, чем буквальный русский перевод «Образ в рассказе»: латинское слово *imago* четче выражает материальную определенность изображения, избегая ассоциаций с расплывчатым понятием «художественного образа», бытующим в советской и постсоветской теории литературы. Здесь есть также и отсылка к выражению *lupus in fabula*⁵⁶. В идиоматическом употреблении оно значит «тот, о ком говорилось», «легок на помине», но в буквальном смысле эти слова упоминают опасного зверя – волка, грозящего вторгнуться в процесс «говорения»; отчасти таков же и интрадиегетический образ, чужеродный, мощный и порой «неистовствующий» в повествовательном тексте.

Пять частей книги тоже озаглавлены словами иноязычного происхождения, которые, впрочем, вполне усвоены русским языком. Первая из них, «Иллюзия»⁵⁷, посвящена образам

⁵⁴ Например, философский жест Михаила Бахтина заключался в том, что, описывая по-филологически речевое многообразие литературных текстов, он по ту сторону этого конкретно-исторического разноречия и разноязычия усматривал еще и более общие, существующие в масштабе «большого времени» формы «архитектоники», конфигурации разных голосов. Их субъектами являются уже не персонажи и не внутритекстуальный «вторичный автор», но автор «первичный» – конечный создатель художественного целого, который сам ничего не говорит, а лишь безмолвно творит, «облекается в молчание» (*Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 412*).

⁵⁵ В монографии при цитировании иноязычных текстов существующие русские переводы сверены с оригиналом и в ряде мест уточнены, обычно без специальных оговорок на этот счет. При первом упоминании иноязычных художественных произведений указывается их название на языке оригинала. Для переводных цитат указывается также фамилия переводчика, кроме моих собственных переводов (ранее опубликованных или нет). Курсив в цитатах в дальнейшем, если не указано иначе, мой.

⁵⁶ Его модифицировал Умберто Эко в заголовке своей книги «Lector in fabula», которая у нас известна под названием другой ее версии, не итальянской, а английской, – «Роль читателя».

⁵⁷ Еще более точным был бы здесь другой латинский термин – *effigies*, перешедший в новоевропейские языки (*фр.* *effigie*, *англ.* *effigy*), но отсутствующий в русском. Им именовалось изображение человека, заменявшее его в некоторых значительных ситуациях: профиль царя на монете, чучело преступника, подвергаемое заочной казни, и т. п. По-русски в сходных контекстах

подобным или неподобным оригиналу, но в любом случае фантазматически замещающим в сознании их зрителя (а иногда и творца) некое реальное или воображаемое лицо; герой повествования вовлекается в игру (in-ludo) этих симулякров, на них фокусируются его желания, страхи, ревность. Вторая часть, «Икона», связывает такое интимное отношение к образу с почитанием религиозных изображений, и хотя из трех ее глав лишь в одной говорится о настоящей иконе, однако все эти главы – о классической русской литературе, связанной с православной традицией иконопочитания. Третья часть озаглавлена «Идол» и толкует о практиках сакрализации светских изображений в современную эпоху; религиозный или квазирелигиозный культ таких образов нередко приводит к обратной реакции – иконоборческому мятежу против «кумиров». В четвертой части, «Артефакт», сакральные образы прошлого уступают место секулярным визуальным объектам, которые наделены не волшебной силой, а скорее рыночной стоимостью и включены в цепь коммерческих обменов; они легко становятся предметом криминальных приключений, с ними ассоциируются мотивы ложных подобий, подмен, покраж. Наконец, в последней части, «Травма», визуальный образ, будучи лично-субъективным, а не сакральным в социологическом смысле слова, вновь предельно тесно сближается с субъектом, вторгается в его внутренний мир, заставляет героя, а иногда и автора повествования заново «собирать» этот расшатанный мир. Пять типов интрадиегетического образа не являются взаимоисключительными, то есть составляют именно типологию, а не настоящую классификацию; так, например, кратко рассмотренная выше новелла Набокова принадлежит отчасти к первой, отчасти к четвертой категории, а глава 4 (о Ричарде Ле Гальене) по содержанию могла бы относиться и к первой, и к третьей, и к пятой части книги.

Сюжетов с интрадиегетическими образами существует много, и монография не претендует на сколь-нибудь исчерпывающий их охват. Для анализа – где детального, где более схематичного – выбирались, как правило, наиболее сложные и содержательные тексты и фильмы, наиболее значительные произведения разных национальных культур. Многие из них относятся к классике мировой литературы и кино, и о них написано немало критических работ, важных для новой концептуальной интерпретации; эта интерпретация ведется как теоретическое перечитывание, перерабатывающее драгоценный опыт прежних, конкретно-герменевтических прочтений.

Критическая традиция играет огромную роль не только на эвристическом, но и на верификационном этапе исследовательской работы – как для поиска, так и для проверки аналитических идей. Изучая широкий, разнородный по форме и происхождению материал, сочетая методы разных дисциплин (филологии, искусствоведения, философии), есть опасность вырвать факты из контекста, подменить доказательный анализ случайными аналогиями и вкусовыми суждениями. Избежать этой опасности можно двояко: во-первых, систематически соотносить конкретные наблюдения с общими идеями, добытыми теорией, во-вторых, контролировать эти наблюдения эмпирическими знаниями историков литературы и кино. Теоретическая основа монографии кратко охарактеризована выше; что же касается историко-культурной проверки, то ей были подвергнуты практически все главы книги. Большинство из них публиковалось в научной печати (см. библиографический список в конце книги), многие из них я имел случай представить в виде докладов на конференциях и семинарах. Например, глава 9 (о «Медном всаднике» Пушкина) прошла целых четыре таких обсуждения в трех городах – Москве, Санкт-Петербурге и Тарту – и обогатилась рядом соображений, подсказанных их участниками, филологами-русистами.

Я глубоко признателен коллегам, взявшим на себя предварительное прочтение нескольких глав и/или высказавшим к ним свои замечания и пожелания. Перечислить всех, кто интеллектуально содействовал написанию книги, невозможно, но вот только некоторые их имена: Маргарита Балакирева, Алина Бодрова, Жером Бургон, Ольга Вайнштейн, Ксения Вихрова, Ханс Ульрих Гумбрехт, Илья Доронченков, Лия Ермакова, Александр Жолковский, Евгения Иванилова, Юлиана Каминская, Андрей Костин, Олег Лекманов, Наталья Мазур, Ольга Майорова, Вера Мильчина, Мария Надъярных, Никита Охотин, Абрам Рейтблат, Игорь Смирнов, Андрей Топорков, Александра Уракова, Анастасия Фомина, Ольга Этингоф, Михаил Ямпольский.

Работа над монографией шла параллельно с другими трудами и растянулась примерно на пятнадцать лет. Ее поддерживали два университетских центра, сотрудником которых я состою, – прежде всего Институт высших гуманитарных исследований РГГУ, все эти годы с пониманием относившийся к долгосрочности моего проекта, а с недавних пор еще и Санкт-Петербургский филиал Высшей школы экономики. Я пользовался длительными научными стажировками во Франции (по стипендиям парижского Дома наук о человеке и Лионского колледжума), Великобритании (по стипендии Фонда Михаила Прохорова) и Соединенных Штатах Америки (по Фулбрайтской стипендии), что позволяло работать в Национальной библиотеке Франции, Библиотеке Дидро (Лион), Британской библиотеке, библиотеках Шеффилдского и Стэнфордского университетов. То были редкие для российских ученых, близкие к идеальным условия для исследования. Настоящая книга – попытка оправдать этот выпавший мне шанс.

Несколько глав были опубликованы или даже изначально написаны на французском языке, но вся монография печатается по-русски. Ее концепция в значительной мере питается идеями французской философии и литературной теории, а в изучаемом интернациональном материале преобладают произведения французской культуры. Однако с их анализом соседствуют – впервые в моей профессиональной практике – и разборы нескольких текстов русской словесности. Мне казалось важным свести вместе под одной книжной обложкой, в едином концептуальном взаимодействии эти две интеллектуальные и художественные традиции, которым я равно обязан и благодарен, две национальные культуры, одна из которых для меня – родная, а другая – воспитавшая. Культура-мать и культура-наставница: материя мысли и ее форма.

Москва, 17 ноября 2021

Со времени написания книги произошли катастрофические события, которые государственная цензура в России запрещает называть всем известным именем; они поставили под вопрос достоинство российских университетов и русской культуры и сделали смерть и разрушение одним из главных предметов рассказов и визуальных изображений. Не желая здесь торопливо прикасаться к этой новой кровотокающей проблематике, оставляю свой довоенный текст неизменным.

С. З.

Иллюзия

Глава 1

Образ-призрак (Романтическая фантастика)

Интрадиегетический образ – один из частых «персонажей» в литературных сюжетах эпохи романтизма. Особенно широкое распространение получил мотив оживающего изображения; он встречался и в культуре прежних эпох, но у романтиков получил особое повествовательное оформление, которое стали называть *фантастикой*. Мы попытаемся выделить общие черты ряда фантастических новелл и повестей, определив структурный инвариант романтической фантастики, в той мере, в какой она создается введением в сюжет визуальных образов⁵⁸.

Известно, что и сам термин «фантастика» в его специальном литературно-художественном смысле, и обозначаемый им эстетический эффект возникли именно в романтической культуре, причем этот эффект определяется не просто использованием сверхъестественных мотивов. Последние широко применялись и раньше, но обычно сводились к значащим, семантизированным элементам рассказа или изображения (гении, чудовища, превращения и т. п.). Классическая культура стремилась осмыслить «чудесное» как аллегорию, которая если не изначально заложена в произведение автором, то может быть вычитана искусным толкователем, умеющим определить ее значение. Романтизм переместил сверхъестественные мотивы с «классической» оси реальность/аллегория на «барочную» ось реальность/иллюзия⁵⁹, структурируя по ней восприятие не только читателя/зрителя, но и героя, сталкивающегося с чем-то принципиально необъяснимым. Эти мотивы начали служить не для иносказательного сообщения значений, а для прямого, незнакового воздействия: такую странную, нередко тревожную и пугающую иллюзию – переживание невероятных и, что важно, неосмысленных событий как реальных – стали называть «фантастикой»⁶⁰.

По сравнению с литературой барокко у писателей XIX века появилось новое средство для создания повествовательной иллюзии – техника фокализованного рассказа, соотнесенного с «точками зрения» разных персонажей. Она позволяла вводить в повествование ненадежного свидетеля – в частности, героя-визионера, чей опыт подробно документируется, нередко излагается от первого лица и требует серьезного отношения к себе, но при этом явно не согласуется с нормами бытового правдоподобия, со знаковыми кодами, посредством которых мы обычно читаем мир, наделяем его смыслом. Благодаря такому исключительному семиотическому статусу эффект фантастики смыкался с «эффектом реальности»⁶¹, а литературная фантастика XIX века была оборотной стороной сложившегося в ту же эпоху литературного «реализма»:

⁵⁸ Обобщенно-схематизирующим, а не индивидуализирующим подходом к материалу объясняется отсутствие в этой главе подробного разбора текстов, а также ссылок на их разборы, выполненные другими исследователями.

⁵⁹ О роли барокко в формировании литературной фантастики см.: *Лакхманн Р.* Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009 [2002].

⁶⁰ Одно время теория литературы определяла фантастику через неоднозначность повествовательного высказывания; образцом такой концепции остается книга Цветана Тодорова (*Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999 [1970]). В дальнейшем теория стала больше принимать в расчет эффекты прямого «показа» ирреальных явлений (см., например: *Grivel Ch.* Fantastique-fiction. Paris: PUF, 1992). Можно сказать, что она эволюционировала от «фантастики-текста» к «фантастике-образу».

⁶¹ См.: *Барт Р.* Эффект реальности [1968] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400.

исследуя границы того, что считается «реальностью», она побуждала сопереживать чужому личному опыту, который несводим к собственному опыту читателя⁶².

Одним из триггеров (разумеется, не единственным) такого проблематичного опыта служит в литературе оживающий визуальный образ, *наглядно*, по самой своей природе отличный от повествовательной цепи событий, куда он вторгается. Появляясь в фантастических рассказах романтизма, интрадиегетические образы подрывают иерархию символического и иконического, субординацию рассказа и образа. Рассказ дисконтинуален, соткан из отрицаний и замен (отрицаются ожидаемые, но не случившиеся повороты событий, одни события сменяют другие), а визуальный образ наделен целостной полнотой. В обычном литературном режиме он подчинен рассказу – например, однажды описанная внешность персонажа стабильно характеризует его во всех происходящих событиях; фантастика же выводит образ из такого подчинения, он сам обретает свойственную рассказу негативность, то есть инородность по отношению к нему.

Среди сверхъестественных мотивов романтической фантастики оживающий образ занимает второе место по частотности после призраков и привидений. Они сходны по способу бытия – онтологически чуждые реальному миру, возникающие откуда-то из неопределенного пространства (как в немецком безличном выражении *es spukt*, «здесь нечисто»), лишённые внутренней жизни и словно подглядывающие за людьми исподлобья⁶³. Этим псевдосубъектам нельзя «сочувствовать», и потенциал читательской эмпатии всецело обращается на их свидетеля, чей опыт тоже плохо поддается усвоению. Таков тревожный эстетический «эффект призрака», производимый фантастическими изображениями.

На техническом уровне он создается коллизией двух уровней репрезентации – диегетического (то есть обрамляющего повествования – например, о жизни петербургского художника в «Портрете» Гоголя) и интрадиегетического (то есть включенного изображения – например, таинственного старика на магическом портрете). Действительно, что значит «статуя или картина оживает»? Главное здесь не то, что она приходит в движение, – такой мотив легко найти и во множестве обычных экфрастических описаний: «кажется, фигура на холсте вот-вот зашевелится...» В романтической фантастике происходит иной, глобальный сдвиг – совмещение первичного мира, где пребывает визуальное изображение, с производным от него вторичным, внутриобразным миром, где существуют (существовали, могли бы существовать) изображенные персонажи и объекты. При нормальном режиме репрезентации эти миры четко разделены: даже если на семейном портрете или фотоснимке представлены живые и близкие ему люди, зритель понимает, что это не оригиналы, а копии, принадлежащие иной онтологической сфере, чем их прототипы. Любой материально реализованный образ устанавливает границу между двумя мирами – изображающим и изображенным, – а при его «оживлении» в фантастическом рассказе эта граница отменяется, перестраивая всю структуру бытия⁶⁴.

⁶² См.: Зенкин С. Н. Фантастика и реализм в XIX веке // Призраки, монстры и другие *иные* существа: Метаморфозы фантастики в славянских литературах / Сост. А. де Ля Фортель. М.: ОГИ, 2018. С. 185–203; Bessière J. Que le fantastique et le réalisme sont mutuellement hérétiques et, par là, également pertinents. Notes sur la pertinence paradoxale du récit fantastique et ses indications des limites que doit observer le discours littéraire // Frontières et limites de la littérature fantastique (Patrick Marot, dir.). Paris: Classiques Garnier, 2020. P. 33–50.

⁶³ См.: Деррида Ж. Призраки Маркса [1993]. М.: Logos-altera, Ecce homo, 2006.

⁶⁴ О глобальном, мировом характере фантастического эффекта писал Сартр: «Чтобы создать фантастику, не является ни необходимым, ни достаточным изображать что-либо необычайное. Самое странное событие, если оно одиноко в законосообразном мире, само собой включается во всеобщий порядок. [...] Фантастике нельзя выгородить какую-то область – или ее нет, или она распространяется на весь мир» (Сартр Ж.-П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык [1943] // Иностранная литература. 2005. № 9. С. 284). В семиотике 1970-х годов эффект литературной фантастики объясняли с помощью другой глобальной категории – не «мира», а «кода». По словам Юрия Лотмана, «фантастика реализуется в тексте как нарушение принятой в нем нормы условности» (Лотман Ю. М. Заметки о структуре художественного текста [1971] // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство – СПб., 2002. С. 202). Через столкновение несовместимых кодов определяла фантастику и Ирен Бессьер (Bessière I. Le Récit fantastique: La poétique de l'incertain. Paris: Larousse,

Склеивание разных уровней репрезентации, когда миры вставного и обрамляющего сказа/изображения сообщаются, так что некоторые элементы переходят из одного в другой, называют в нарратологии *металепсисом*⁶⁵. Так бывает и в вербальном повествовании, и в кино, и даже в статичных визуальных искусствах, лишенных временной развертки, – например, в живописи Рене Магритта или графике М.-К. Эшера⁶⁶. В литературе начиная с XVIII века металепсис нередко применяют для создания эффектов игры или парадокса – как в романе Дени Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» (*Jacques le Fataliste et son maître*, 1765–1780), где рассказчик то и дело вмешивается в ход излагаемой истории, сообщая, что сочиняет ее прямо по ходу рассказа; или же в новелле Хулио Кортасара «Непрерывность парков» (*Continuidad de los parques*, 1956), где персонаж некоей книги в развязке сюжета убивает... ее читателя. При обычном литературном металепсисе вставной рассказ плавно переходит в обрамляющий (или наоборот), что облегчается их структурной однородностью: оба они – словесные повествования. Напротив того, интрадиегетический образ и литературный рассказ, куда он включен, структурно разнородны: первый отличается от второго целостно-зрительным, а не артикулированно-текстуальным характером, а также отсутствием временной развертки⁶⁷. Их столкновение принимает формы зрелищные и конфликтные, переживаемые персонажами.

Можно сказать, что в фантастических рассказах с интрадиегетическими образами происходит смешанный, вербально-визуальный металепсис. Чаще всего он является, в терминах Женетта, «восходящим»: персонаж вторичного, внутриобразного мира восходит до мира первичного, где находится сам образ, – это и есть его «оживление». Обратный, «нисходящий» металепсис, когда персонаж первичного, внешнего мира погружается во вторичный мир образа, встречается скорее в сказочно-феерических произведениях романтизма: например, маленькая героиня сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» (*Nußknacker und Mausekönig*, 1816) попадает в волшебную страну, населенную куклами – искусственными подобиями людей. Во «взрослом», собственно фантастическом варианте такой сюжет сравнительно редок у романтиков; охотнее других его применял Теофиль Готье⁶⁸ в своих «ретроспективно»-археологических новеллах, где древнее изображение прекрасной женщины оживает вместе со всей цивилизацией, откуда оно пришло. Так, новелла «Ножка мумии» (*Le Pied de momie*, 1841) рассказывает о фантастическом путешествии в Древний Египет, куда увлекла героя красавица-египтянка – посмертный симулякр, восстановленный как целое из части из ее мумифицированной ножки; а «Аррия Марцелла» (*Arria Marcella*, 1852) – также об эротическом «нисхождении» современного мечтателя в ожившие Помпеи, одну из обитательниц которого он узнал по посмертному муляжу⁶⁹.

1973). Здесь у нас речь идет о частном, специальном эффекте фантастики – оживлении визуального образа, и для его описания приходится дополнять семиотические идеи некоторыми понятиями, связанными с теорией возможных миров.

⁶⁵ См.: Женетт Ж. Цит. соч. Т. 2. С. 244; *Genette G. Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.

⁶⁶ См. некоторые статьи из сборника: *Métalepse: Entorses au pacte de la représentation / sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer*. Paris: Éditions de l'EHESS, 2005.

⁶⁷ Это последнее различие двух уровней репрезентации – по пространственной/временной развертке – сохранится позднее и в кино, где интрадиегетические образы (фотографии и т. п.), сближаясь с основным киноповествованием по своей визуальной природе, все же обычно изначально носят неподвижный характер и лишь по ходу действия начинают двигаться.

⁶⁸ Визуальные образы у Готье вообще многочисленны, и у их функционирования в рассказе (не обязательно в роли полноценных «действующих лиц») есть ряд специфических черт: их происхождение характеризуется культурным релятивизмом, они описываются глазами зрителя, а не создателя, их домашнее коллекционирование или поиски в дальних странах выражают эротический поиск и завороченность смертью, они часто фрагментированы, сводятся к отдельной фигуре или детали. См.: *Zenkine S. D'un régime moderne des images: La prose romanesque de Théophile Gautier // Théophile Gautier. Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien / herausgegeben von Kirsten von Hagen und Corinna Leister*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2022. S. 227–236.

⁶⁹ Поскольку в начале «Ножки...» ожившая мумия появилась в парижской квартире героя-рассказчика, то нисходящий металепсис предварен здесь более «стандартным» восходящим. В литературе XX века примерами нисходящего вербально-визуального металепсиса являются роман Бьой Касареса, которому посвящена глава 5, или рассмотренная во Введении «Венецианка» Набокова; как и в «Ножке мумии», ее герой по пробуждении сохраняет «сувенир» из мира образа-сновидения –

Один из определяющих признаков интрадиегетического образа – осязаемость его рамки; так и необходимым условием вербально-визуального металеписа в романтической фантастике является четко отмеченное в тексте *обрамление* образа. Окружающая рамка отделяет образ от первичного мира рассказа, подготавливает и задерживает их соприкосновение.

Субстанции и формы таких рамок различны. Это может быть рама в точно-живописном смысле слова – например, приобретенная по случаю вместе с картиной в начале повести Гоголя «Портрет» (1842). Она упоминается уже при первом описании – «...перед одним портретом в больших, когда-то великолепных рамах, но на которых чуть блестели теперь следы позолоты»⁷⁰, – а в дальнейшем эта рама оказывается чудесной: новый владелец картины, художник Чартков, обнаруживает в ней сокровище – сверток с золотыми монетами, как будто бы изображенный на портрете старик вложил их в раму *изнутри*. Рамкой может служить пьедестал, выполняющий в скульптуре ту же роль семиотической границы между «искусством» и «жизнью»⁷¹. Рассказчик новеллы Проспера Мериме «Венера Ильская» (*La Vénus d'Île*, 1837) бравирует пересечением этой границы, залезая на цоколь статуи, изображающей античную богиню: «Я без особых церемоний ухватился за шею Венеры, с которой уже начал вести себя по-свойски»⁷². Функцию рамки выполняет особая оптическая структура, в которую включено созерцание образа: герой «Песочника» («Песочного человека» / *Der Sandmann*, 1815) Гофмана впервые видит свою Олимпию – куклу-автомат, которую он принимает за живую барышню, – в проеме двери, а потом наблюдает за нею сквозь волшебную подзорную трубу в окне дома напротив (эта его наблюдательная позиция, визуально заключающая фигуру красавицы в раму двух окон, мистически предопределена: дом, где он раньше жил, сгорел при пожаре, и ему пришлось переселиться в другой, как раз через улицу от квартиры, где проживает «отец» Олимпии)⁷³. Рамкой может быть эстетическая обстановка или атмосфера, куда помещен интрадиегетический образ: в новелле Готье «Омфала» (*Omphale*, 1834) гобелен, мифологическая героиня которого в дальнейшем оживет и окажется соблазнительной дамой прошлого столетия, висит на стене в старинном павильоне; подробным описанием его старомодной обстановки автор добивается первичного эффекта эстетической дистанции. Наконец, рамочную роль может играть само повествовательное время, в течение которого герой рассказа – и читатель вместе с ним – приближается к образу. Так, в новелле Йозефа фон Эйхендорфа «Мраморная статуя» (буквально «мраморный образ», *Das Marmorbild*, 1819) героя долго и постепенно подводят к встрече с таинственным изваянием – сначала через галантное празднество в городе, куда он приехал, потом через ночное блуждание среди руин древнего здания; а рассказчик «Овального портрета» Эдгара По (*The Oval Portrait*, 1842) долго сидит перед картиной, не замечая ее, и даже заметив, вновь добровольно закрывает глаза, чтобы «выиграть время», оттянуть прямое столкновение с образом:

Долго, долго я читал – и пристально, пристально смотрел. Летели стремительные, блаженные часы [...]. Я быстро взглянул на портрет и закрыл глаза. [...] Я хотел выиграть время для размышлений – удостовериться, что

у Готье это миниатюрная древнеегипетская статуэтка, а у Набокова лимон, кисло-прозаический, как и все ночное приключение персонажа.

⁷⁰ Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1952. С. 74.

⁷¹ О функции рамки в эстетической композиции см.: Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 174 сл.

⁷² Mérimée P. Romans et nouvelles. Т. II. Paris: Classiques Garnier, 1967. P. 99.

⁷³ «Песочник» Гофмана – одно из произведений о «холостых машинах» (см. подробнее в главе 5). Визуальному образу придано максимальное сходство с живым человеком – кукла-автомат умеет ходить, петь и немного разговаривать, при этом она задумана не для какой-либо практической цели, а исключительно для демонстрации ее совершенства как симулякра.

зрение меня не обмануло, – успокоить и подавить мою фантазию ради более трезвого и уверенного взгляда⁷⁴.

В новелле По временная «рамка» дублируется пространственной, образуемой другими живописными произведениями, которые окружают «овальный портрет», причем в тексте прямо упомянуты их собственные рамы:

На обтянутых гобеленами стенах висело многочисленное и разнообразное оружие вкуче с необычно большим числом вдохновенных произведений живописи наших дней в золотых рамах, покрытых арабесками⁷⁵.

Окруженный орнаментами и/или другими образами-отражениями, центральный образ производит завораживающее впечатление, подобно венецианскому зеркалу. Последнее высоко ценилось в романтической культуре, и ему приписывали магическую силу: Теофиль Готье упоминает его среди обстановки павильона в своей «Омфале» («Венецианское зеркало было кокетливо окружено гирляндой из розочек»)⁷⁶, а в другой его новелле «Онуфриус» (Onuphrius, 1832) герою в венецианском зеркале является дьявол. Можно сказать, что и само завороченное или онейрическое состояние, в котором находится персонаж, сталкивающийся с фантастическим образом, служит психологической рамкой для этого образа, отделяет его от «нормального» мира: таков, например, нарастающий психоз гофмановского героя, к которому в зрелом возрасте возвращаются детские страхи перед таинственным «Песочником»; такова же лихорадка страдающего от раны рассказчика в новелле По, таков и беспокойный сон Чарткова в повести Гоголя – серия сновидений, вложенных одно в другое и образующих ряд подчиненных друг другу интрадиегетических микрорассказов, ряд переживаемых рамок вокруг главной сцены, где герою наконец явится оживший старик с портрета.

Нарративный статус этих рамок столь же разнообразен, как и их субстанция и форма: одни (рамы «реальных» картин) *обозначаются* в рассказе и служат элементами фикционального мира, где живут персонажи, другие же (например, время, предшествующее явлению образа) *реализуются* в самом процессе высказывания/рассказывания и переживаются читателем текста. Однако функция у них одна и та же: маркировать границу между фигурой и фоном, между воображаемым и символическим; рассказ должен четко провести эту границу, чтобы затем эффектно нарушить ее, когда образ придет в движение. Нередко рамку главного, оживающего образа составляют другие, второстепенные зрительные изображения: у Эйхендорфа статуя Венеры является герою в окружении иных античных скульптур, у Гоголя одной из «рамок» фантастического портрета служит убогая рыночная лавка, где Чартков обнаруживает его среди скверных картин, навалом сложенных на полу. Это напоминает не столько рамы современной живописи (обычно простой, непримечательный багет или даже полное его отсутствие), сколько массивные и богато орнаментированные классические рамы; проводя границу между «искусством» и «жизнью», такая рамка по собственной форме сама склоняется в сторону «искусства».

Особо сложным примером обрамления – вернее, переобрамления, реконтекстуализации интрадиегетического образа – является «Аррия Марцелла» Готье. В ней сначала появляется материально-физический образ древней помпеянки – слепок ее тела, сохранившийся в застывшей лаве после рокового извержения Везувия; герой новеллы, молодой француз Октавьер, видит его в неаполитанском музее (первая, институциональная рамка). На следующую ночь,

⁷⁴ По Э. А. Избранные сочинения. Т. 1. М.: Терра, 2000. С. 495–496. Пер. В. В. Рогова.

⁷⁵ По Э. А. Избранные сочинения. Т. 1. С. 495. Главная картина и сама обрамлена: «Рама была овальная, густо позолоченная, покрытая мавританским орнаментом» (Там же. С. 496).

⁷⁶ Gautier Th. Romans, contes et nouvelles. Т. 1. Paris: Gallimard, 2002 (Bibliothèque de la Pléiade). P. 200. Этот цветочный орнамент образует дополнительную рамку, которая дублирует световую ауру, производимую мелкими боковыми гранями венецианских зеркал.

очутившись во сне (вторая, онейрическая рамка) в ожившем древнем городе (нисходящий металепис), Октавиен гуляет по его улицам, наблюдает его быт, обычаи, смотрит театральный спектакль (третья, культурная рамка) и лишь после этого встречается с самой Аррией Марцеллой, которая мнится ему живой, а «в действительности» оказывается призраком – демоническим симулякром, готовым мгновенно рассыпаться в прах. Для того чтобы подготовить и обрмить эту эпифанию желанного тела, явление фантазматического образа, оживает вся цивилизация Древнего Рима, а приключение Октавиена читается как движение от одного образа к другому и пересечение ряда последовательных рамок (повествовательных перипетий).

Фантастическому интрадиегетическому образу присуща *амбивалентность*. В ней отражается двойственное отношение людей к визуальному образу, проявлением которого являются, в частности, иконоборческие движения и запреты. В текстах эпохи романтизма она чаще всего мотивируется тем, что оживающий образ – это образ мертвеца, порой привлекательной и даже соблазнительной внешности. Многие такие истории о чарующе-опасных образах вписываются в более общую, широко применявшуюся романтиками сюжетную схему «потустороннего брака»; в таком сюжете, восходящем к мифологическим представлениям, человек вступает в любовно-брачный союз с существом из иного мира. Эта схема регулярно реализуется у Готье: в «Аррии Марцелле», где любовное путешествие в древние Помпеи начинается с созерцания отпечатка-муляжа женского тела, в «Ножке мумии», где отправной точкой «ретроспективного» приключения служит приобретение ножки египетской мумии, в «Омфале», где ожившая дама со старинной шпалеры – тоже человек из ушедшей эпохи, любвеобильная маркиза XVIII века⁷⁷.

Онтологическая инаковость оживающего образа сопровождается инаковостью культурной. Иногда это различие в религии: так, у Мериме Венера Илльская – языческий кумир, враждебный христианской цивилизации; она внушает ужас нашедшим ее французским крестьянам и не поддается успокоительно-аллегорическим интерпретациям, к которым пытается ее свести один из персонажей новеллы, провинциальный археолог-любитель. Так же и Аррия Марцелла у Готье – язычница, которую ее отец, суровый христианин Аррий Диомед, обликает как «ведьму»⁷⁸, злого демона в человеческом обличье. Религиозная мотивировка здесь идет параллельно с эстетической, амбивалентность образа проявляется в противоречии между его формой и содержанием: он сочетает в себе внешнюю красоту и нравственное зло, безупречную работу художника и моральное уродство изображенного персонажа. В литературе немецкого романтизма фантастические изображения особенно часто ассоциируются с Италией: об этой стране искусств мечтают художники Севера, но ее культура опасна своей языческой чувственностью, противоречащей романтическому спиритуализму. У Эйхендорфа колдовская мраморная статуя Венеры появляется в Италии среди античных развалин, а у Гофмана кукла-автомат Олимпия создана двумя шарлатанами с итальянскими фамилиями – механиком Спаланцани и оптиком Копполой; последний вставил в нее глаза, и в представлении главного героя «Песочника» это настоящие человеческие глаза, вырванные из чьего-то мертвого или даже живого тела, – чудовищный, буквально-телесный металептический перенос из мира людей в мир искусственных подобию⁷⁹.

⁷⁷ Правда, муляж, даже нерукотворный вроде отпечатка в вулканической лаве, – это *образ*, а мумия ножки, хоть и искусственно сохраненная, – нет (образом можно считать разве что целую мумию); между ними та же разница, что между иконой и реликвией, между метафорой и синекдохой. Соответственно из трех новелл Готье только «Омфала» и «Аррия Марцелла» точно соответствуют определению сюжета с интрадиегетическим образом, а «Ножка мумии» занимает лиминальное положение, показывая зыбкость границ этого типа текстов.

⁷⁸ *Gautier Th. Op. cit. T. 2. P. 311.*

⁷⁹ У Гофмана – одного из главных мастеров романтической фантастики – обсессивные изображения встречаются еще дважды, и оба раза они прямо или косвенно связаны по сюжету с Италией. В новелле «Артуров зал» (*Der Artushof*, 1817, сборник «Серапионовы братья») данцигский купец Трауготт очарован женским портретом, написанным безумным художником, и в поисках его оригинала добирается до Неаполя, хотя в финале выясняется, что настоящая модель – дочь живописца,

Амбивалентность образа (статуи Венеры) подробно охарактеризована у Мериме, и его описание позволяет лучше понять структурный механизм этого эффекта, отличный от внешних повествовательных мотивировок:

То была не спокойно-строгая красота, величественная неподвижность, какую неизменно придавали всем чертам лица греческие ваятели. Здесь, напротив, я с удивлением видел, что художник отчетливо стремился выразить лукавство, доходящее до злобы. Все черты были слегка искажены: глаза немного скошены, уголки губ приподняты, ноздри чуть-чуть раздуты. На этом лице – при всем том невероятно красивом – читались презрительность, насмешливость, жестокость. Поистине, чем больше я смотрел на эту великолепную статую, тем тягостнее ощущал, что такая чудная красота может сочетаться с полной бесчувственностью⁸⁰.

Наметанным глазом знатока рассказчик новеллы замечает в скульптурном образе аномалию: этот образ недостаточно зафиксирован, вместо классической «величественной неподвижности» он «искажен» страстными гримасами, таящими угрозу. Сама подвижность образа делает его потенциально злоторным. У Гоголя сходную аномалию содержит портрет старика: у него fasciniрующие глаза, взгляд которых словно властно рвется из картины наружу. Уже в первой сцене повести этот взгляд заставил отшатнуться какую-то женщину на рынке («Глядит, глядит»)⁸¹, а затем он тревожит Чарткова, когда тот дома рассматривает купленный им портрет:

Но здесь, однако же, в сем, ныне бывшем пред ним, портрете было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство⁸².

Глаза, «вырезанные из живого человека», – по-видимому, реминисценция из «Песочника» Гофмана; а слова о «высоком наслаждении, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет», отсылают к неоклассической эстетике Шиллера, к идее преодоления содержания формой. Невозможность такого *Aufhebung*'а, ощущаемая героем повести, как раз и означает, что перед ним не послушно-классический, а «дикий» интрадиегетический образ, не поддающийся смысловой редукции.

Подвижные глаза на неподвижном искусственном изображении – этот эффект также и в «Омфале» Готье предшествует сцене, где вся фигура дамы, одетой в львиную шкуру Геракла, оживает и сходит со шпалеры: «Когда я раздевался, мне показалось, что глаза Омфалы зашевелились [...]. Мне почудилось, что она повернула ко мне голову»⁸³. Еще прежде, чем выйти

живущая с ним под видом юноши, – не покидала Германии. Роман «Эликсир дьявола» (*Die Elixiere des Teufels*, 1816–1817) содержит вставную историю благородного генуэзского художника Франческо: одержимый нечистой силой, он пишет картину с образом святой Розалии, но вместо этого у него получается кощунственное изображение языческой Венеры. В обоих текстах собственно визуальные образы фигурируют лишь эпизодически и почти не описываются подробно. «Песочник» – единственное произведение Гофмана, где отношения героя с изображением (в данном случае – куклой) занимают центральное место в рассказе.

⁸⁰ *Mérimée P.* Op. cit. P. 97.

⁸¹ *Гоголь Н. В.* Цит. соч. С. 74.

⁸² Там же. С. 79.

⁸³ *Gautier Th.* Op. cit. P. 202. Юный герой новеллы, очарованный красотой Омфалы (то есть аристократки XVIII века, изображенной в мифологическом облике), скорее взволнован, чем утрачен этой сценой; тем не менее даме приходится его успокаивать: «– Я боюсь, что вы этот... этот... – Скажем прямо: черт, не так ли, ты ведь это имел в виду? Ну, согласишься хотя бы,

из рамки, фантастический образ утрачивает свою фиксированность, начинает гримасничать и бросать взгляды наружу. В его непрерывной полноте выделяются дискретные точки, которые инородны по отношению к целому и вносят в него негативность, свойственную символическому порядку, тексту, повествованию, – а вместе с нею и амбивалентность. Визуальная культура романтической эпохи добивалась подвижности образа в модных технических зрелищах вроде фантазмагии⁸⁴, окончательно она овладела этим эффектом лишь позднее, с изобретением кинематографа. Пришедший в движение образ сам собой нарративизируется, становится «диегезисом» в кинематографическом смысле слова, приобретает свойственное повествованию процессуально-временное измерение, и эта подвижность предрасполагает его к металептическому включению в рассказ. Иначе происходит нарративизация в новелле Эдгара По: на самом овальном портрете ничто не движется, даже когда его рассматривает охваченный лихорадкой рассказчик, зато повествовательный элемент прибавляется к нему извне. В конце новеллы экфрастическое описание картины сменяется рассказыванием ее *истории*, объясняющей, что портрет убил изображенную на нем молодую жену художника; образ в очередной раз оказался двойственным, прекрасно-пагубным, его форма непримиримо противоречит содержанию.

Итак, в структуре художественного произведения амбивалентность интрадиегетического образа обусловлена его двойственной феноменальной природой: это образ, перестающий быть только образом, приобретающий черты повествовательной истории. Нарративность – словно инородная инфекция, проникающая в безупречную целостность образа и разлагающая его изнутри, как некое начало Зла. Эту внутреннюю двойственность могут рационализировать с помощью варьирующихся, относительно случайных внешних характеристик: как разрыв между христианством и язычеством («Мраморная статуя» Эйхендорфа, «Венера Ильская» Мериме, «Аррия Марцелла» Готье), как расхождение между этикой и эстетикой («Портрет» Гоголя, «Овальный портрет» По) или же просто как двойственные чувства юноши-подростка, с удовольствием и опаской переживающего свое первое любовное приключение («Омфала» Готье). Два «Портрета» (Гоголя и По) особо интересны тем, что в них амбивалентность образа получает обобщенную смысловую разработку, превосходящую образ как таковой: у По это легендарная история о том, как художественное изображение поглощает жизненные силы изображаемого человека, а у Гоголя – развернутая во второй части повести и генетически связанная с гофмановским «Эликсиром дьявола» теологическая антитеза «хороших» и «дурных» (божественных и inferнальных) образов.

Наконец, последняя общая черта фантастически оживающих визуальных образов – это их *эфемерность*. На временной оси она так же ограничивает их, как рамка – в пространстве. Ее опять-таки могут внешне мотивировать их призрачным, сверхъестественным характером, но в структуре повествования она тоже обусловлена их нарративизацией, а значит подвижностью и нестабильностью. При первом своем появлении интрадиегетический образ нередко возникает из какой-то неопределенной среды – из темноты, как овальный портрет перед глазами героя По⁸⁵, из земли, как Венера Ильская или же слепок тела Аррии Марцеллы, из груды картин на полу лавки, как портрет в повести Гоголя; по ходу повествования он то является, то пропадает, а в финале исчезает окончательно. Различаются две формы такого исчезновения – распад и потеря.

У Эйхендорфа исчезновение колдовской статуи сопровождается распадом, превращением в руины при дневном свете всего древнего здания, где герой новеллы видел ее ночью.

что для черта я не слишком черна...» (Ibid. P. 204).

⁸⁴ См.: Milner M. La Fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique. Paris: PUF, 1982; Hamon Ph. Imageries: Littérature et image au XIX^e siècle. Paris: Corti, 2001; Machines à voir / Anthologie établie par Delphine Gleizes & Denis Reynaud. Presses universitaires de Lyon, 2017.

⁸⁵ «...Ничу комнаты, дотоле погруженную в глубокую тень...» (По Э. А. Цит. соч. С. 495).

У Гофмана уничтожение Олимпии происходит насильственно, в травматичном видении безумного героя: куклу рвут на части ее создатели (своеобразный вариант древнего жертвенного растерзания – спарагмоса), причем один из них вырывает у нее глаза. В «Аррии Марцелле» Готье образ тоже распадается по чужой воле: колдовской симулякр женщины, пораженный проклятием ее отца-христианина, рассыпается в «горсть пепла, смешанного с обгорелыми обломками костей»⁸⁶. Может показаться, что разрушением образа отменяется его амбивалентность; превращаясь в бесформенную субстанцию, образ сводится к своему ценностно нейтральному материальному носителю. За этими вариативными субстанциями скрывается повествование как таковое, которое и поглощает визуальный образ; оно не может рассыпаться в прах, потому что оно – текст, лишенный собственной материальной субстанции. Выясняется, однако, что оно тоже может «заразиться» амбивалентностью уже исчезнувшего образа.

В финале «Венеры Илльской» деревенские жители, напуганные бедами, которые навлекла на них статуя языческой богини, решают уничтожить ее, превратив в предмет христианского благочестия:

Мой друг г-н де П. пишет мне из Перпиньяна, что статуи больше не существует. После смерти мужа первой заботой г-жи де Пейрорад было переплавить ее в колокол, и в этой новой форме она служит в илльской церкви. Однако, добавляет г-н де П., можно подумать, что какой-то злой рок преследует владельцев этой бронзы. С тех пор как колокол звенит над Иллем, виноградники уже дважды померзли⁸⁷.

Уничтожив статую Венеры, люди не сумели до конца избавиться от амбивалентного образа, и христианский колокол продолжает злые дела языческого идола. Если вначале, пока Венера существовала как статуя, ее ярость можно было связывать с ее искаженной формой (с «лукавством, доходящим до злобы», которое читалось на ее лице) и вычитывать из древних надписей, которые она несла на себе, то после ликвидации всех этих отчетливых форм стихийная ярость, свойственная существам сакрального мира, перешла из формы в субстанцию – бронзу, из которой отлит колокол. Бронза перестала быть нейтральным веществом, носителем форм, и сама по себе, независимо от этих форм, сделалась носителем пагубной энергии. Таков еще один своеобразный вариант металеписа: с уничтожением античной статуи исчез, утратил отдельное существование вторичный визуальный мир, который она воплощала⁸⁸, он влился в первичный мир французской деревни XIX века, но продолжает в нем свирепствовать уже вне визуального выражения – его больше нельзя видеть, о нем можно лишь повествовать в общих терминах. Как уже сказано, фантастические образы являются «дурными» в силу своей повествовательности – постольку, *поскольку они не совсем образы*; так и в «Венере Илльской» после гибели образа именно повествование, продолжающее рассказ о нем, фактически продолжает и его злодеяния, объявляя виновником металл, из которого была отлита статуя.

В дискурсивной структуре новеллы знаками металеписа служит здесь несобственно прямая речь, приписанная суеверным и, следовательно, не заслуживающим доверия жителям Илля; г-н де П., автор заключающего новеллу письма, как будто пересказывает чьи-то чужие слова, деревенские слухи: «можно подумать, что...» На уровне же тематики вводится дополнительный мотив – сокращение масштабов и комическое принижение ущерба, указывающие на несоразмерность двух миров: если «при жизни» Венера поражала своих жертв драматически

⁸⁶ *Gautier Th.* Op. cit. T. 2. P. 312. Писатель еще не мог знать, что примерно такая же судьба ожидала и виденный им реальный образ древней помпеянки – вулканический муляж ее тела, который был «найден в 1771 году и действительно выставился в музее в пору, когда Готье ездил в Неаполь», но «впоследствии рассыпался» (*Gautier Th.* Œuvres. Paris: Robert Laffont, 1995 (Bouquins). P. 1641, комментарий Паоло Тортогезе).

⁸⁷ *Mérimée P.* Op. cit. P. 118.

⁸⁸ Он был не чисто образным по выражению: на цоколе и теле статуи имелись надписи, которые рассказчик новеллы и местный антиквар пытались прочесть и истолковать.

и с жестокой прямоотой (один человек погиб, другой покалечился, еще одна девушка лишилась рассудка), то ее «посмертная» месть выражается прозаично и диффузно – в плохом урожае, затронувшем все виноградники в округе.

В «Портрете» Гоголя тоже образы превращаются в бесформенную массу: живописец Чартков, сошедший с ума и патологически завидующий чужим шедеврам, скупает эти картины и режет их на мелкие кусочки. «Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель»⁸⁹. Куча обрезков, частиц былых образов, которую он хранил дома и которую нашли после его смерти, в композиции повести симметрична куче скверных картин, из которой в начале своей истории он извлек колдовской портрет⁹⁰.

Так происходит распад образа, растворяющегося в течении рассказа; но есть и другие случаи, когда он не дезинтегрируется, а оказывается утрачен, затерян среди других объектов. Эту потерю удобно мотивировать торговлей, ее стремительной циркуляцией товаров. Шпалера с Омфалой из новеллы Готье, потерянная из виду рассказчиком, в какой-то момент вдруг вновь обнаружена им в лавке редкостей, но сразу вслед за тем исчезает уже навсегда, прежде чем рассказчик успевает ее выкупить:

Я вернулся с деньгами – шпалеры уже не было. Во время моего отсутствия ее сторговал какой-то англичанин, дал за нее шестьсот франков [на двести франков дороже. – С. З.] и увез ее с собой⁹¹.

Повесть Гоголя в окончательной редакции содержит две части, две истории одного и того же портрета, рассказываемые одна за другой и образующие единый текст. Весь этот текст начинается и заканчивается сценами торговли: сначала на петербургском рынке, где Чартков покупает портрет у лавочника, а затем во время аукциона, где та же картина таинственно пропадает, не успев вновь включиться в коммерческий оборот:

Здесь художник, не договорив еще своей речи, обратил глаза на стену, с тем чтобы взглянуть еще раз на портрет. То же самое движение сделала в один миг вся толпа слушавших, ища глазами необыкновенного портрета. Но, к величайшему изумлению, его уже не было на стене. Невнятный говор и шум пробежал по всей толпе, и вслед за тем послышались явственно слова: «Украден». Кто-то успел уже стащить его, воспользовавшись вниманием слушателей, увлеченных рассказом. И долго все присутствовавшие оставались в недоумении, не зная, действительно ли они видели эти необыкновенные глаза, или это была просто мечта, представшая только на миг глазам их, утружденным долгим рассматриванием старинных картин⁹².

В этой развязке выделяется несколько мотивов. Во-первых, новое выставление образа на продажу влечет за собой его исчезновение: еще прежде, чем быть кем-либо купленной, картина сама собой исчезает, и гипотеза о ее краже, высказанная неизвестно кем («...послышались явственно слова...»), звучит ненадежной попыткой рационализировать нарративную

⁸⁹ Гоголь Н. В. Цит. соч. С. 96.

⁹⁰ Философский анализ повторяющегося мотива «кучи» у Гоголя см. у Валерия Подороги, который, правда, не упоминает специально первую сцену «Портрета»: «Куча для Гоголя – это первоначальное состояние бытия (Природы), обретающего на мгновение одну форму, чтобы тут же ее потерять (История)» (*Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. С. 59*).

⁹¹ *Gautier Th. Romans, contes et nouvelles. Т. 1. Р. 207*. Как известно, лавка редкостей (*bric-à-brac*) в романтической фантастике могла служить порталом в иной, нереальный мир: именно в ней герой бальзаковской «Шагреновой кожи» (*La Peau de chagrin*), а затем и рассказчик «Ножки мумии» Готье (подражающей завязке бальзаковского романа) приобретают магические предметы, способные изменить их судьбу.

⁹² Гоголь Н. В. Цит. соч. С. 128.

фатальность. Эта гипотеза заслуживает так же мало доверия, как и последняя фраза новеллы Мериме, где передавались толки суеверных крестьян. Во-вторых, у Гоголя портрет исчезает в окружении «старинных картин», то есть в массе других образов (откуда он и был извлечен в начале повести, при покупке на рынке), возвращаясь в игру символических подмен, где одно изображение отсылает к другим. В-третьих, материально воплощенное художественное произведение, снабженное рамой, обладавшее долгой историей и, надо полагать, адекватной рыночной ценой, которая должна была выясниться на торгах, в финале утрачивает всякую материальность и превращается в эфемерную «мечту». Если первая часть повести композиционно заканчивалась насильственным истреблением образов, разрушением их формы (Чартков рвет и режет чужие картины), то вторая – исчезновением самой субстанции портрета, отменой его реального бытия.

Итак, рассказ в процессе своего разворачивания разрушает фигурирующие в нем визуальные изображения, срывает их с мест, отнимает у них устойчивое существование и сводит их к чистым иллюзиям, «мечтам» более или менее поврежденного ума. Две формы их нарративного исчезновения – гибель и потеря – соответствуют двум вариантам судьбы обычных персонажей романа или новеллы: история может закончиться смертью человека или просто прекращением рассказа, когда дальнейшая жизнь героя (возможно, счастливая) теряется в неизвестности. В данном же случае это две формы повествовательной интеграции образа, две формы вербально-визуального металеписа – переноса в рассказ образа, доведенного до своего логического предела.

Обрамленность, амбивалентность и эфемерность фантастических образов делает их негативно сакральными существами – призраками, не обязательно связанными с какой-либо религиозной традицией; ее нет, например, в «Песочнике» Гофмана, и ее шутливо отвергает героиня «Омфалы» Готье – «для черта я не слишком черна». Обрамление образа означает его обособление, помещает его в разряд «совершенно иных» объектов; амбивалентность таких объектов (добрая/злая сила, привлекательность/отвратительность) составляет одно из базовых свойств сакрального⁹³; наконец, эфемерность фантастического образа, исчезающего в устойчивом мире повествования, сближает его с особым классом феноменов сакрального – с «нуминозным», то есть с мгновенным явлением потустороннего существа⁹⁴. Романтическая фантастика содержит новейшую, эстетизированную форму сакрального, и интрадиегетический визуальный образ, благодаря своей изначальной инородности по отношению к рассказу, куда он включен, хорошо подходит для такой функции. Его потусторонность – не только тематический мотив, но и результат работы повествовательных приемов, подчеркивающих напряжение между двумя мирами, между субстанциальной полнотой образа и формальной дискретностью рассказа.

При включении образа в рассказ он деформируется, меняет свою природу: образ внешний, зафиксированный на материальном носителе (на холсте, в бронзе и т. д.), становится образом внутренним, фантазматическим. Физический образ, «обрамленный» элементами душевного опыта (грезы, бреда и т. д.), сам смещается в область ментальных представлений; двойственные чувства, которые он вызывает, ставят его в один ряд с зыбким обманом зрения; а при исчезновении образа он, как в повести Гоголя, утрачивает всякую чувственную плот-

⁹³ См. классические работы: Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: Тотемическая система в Австралии. М.: Элементарные формы, 2018 [1912]; Отто Р. Священное: Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018 [1917].

⁹⁴ См. хайдеггерянский переосмысление этой идеи, впервые сформулированной Рудольфом Отто: Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

ность и уподобляется «мечте». Образцовым является случай «Аррии Марцеллы» Готье: героиня, первоначально увиденная в виде материального слепка, музейного экспоната, в финале превращается в фантомную фигуру из сновидения. Можно сказать, что история интрадиегетического образа в фантастических рассказах романтизма разыгрывается между двумя разными значениями слова «образ»: «материальное изображение» и «психическое представление». Тексты, где происходит эта игра, сами выступают в двух аспектах – как описание внешних форм и событий и как выражение аномальных процессов внутренней жизни.

С точки зрения классификации текстов выделенные черты не специфичны для *фантастических* рассказов и могут быть свойственны другим сюжетам с интрадиегетическими образами. Таков, например, «Неведомый шедевр» Бальзака, который будет подробно рассмотрен в следующей главе. Эта новелла была названа автором (при первой публикации) «фантастической», но в ней не происходит металептического «оживления» образа и вообще нет ничего такого, что можно было бы считать «нереальным»; тем не менее в ней налицо все три другие, производные черты фантастических рассказов об образе. Функционируя как повествовательная «рамка», ее текст отделяет читателя от таинственной, скрываемой художником картины, подчеркивая ее предполагаемую ценность; художник вкладывает все силы в создание своего шедевра, который амбивалентно воздействует на него – одновременно и вдохновляет и морально разрушает; в конце концов этот образ, который описывался как безупречно совершенный, исчезает словно мираж, оставляя перед рассматривающими картину зрителями лишь бесформенную смесь красок. Итак, фантастические рассказы романтической эпохи и определяющий их вербально-визуальный металеписис – это лишь особо наглядный «хороший пример» более общей художественной конфигурации, которая встречается и в других литературных жанрах и даже в других искусствах (например, в кино). Слово и визуальный образ – не просто взаимодополнительные художественные средства, но противоположные элементы культуры, они могут подавлять друг друга; романтическая фантастика эффектно инсценирует их конфликт в литературном тексте.

Глава 2

Натурщица и шедевр (Бальзак и его продолжатели)

Новелла «Неведомый шедевр» (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831) – знаменитое, едва ли не самое комментируемое произведение Оноре де Бальзака. Она занимает всего два-три десятка страниц, но ее анализу посвящено несколько специальных монографий и множество статей, большинство из которых вышло в 1980-е годы, в пору подъема литературно-теоретических исследований во Франции. Действительно, здесь есть о чем размышлять теории. Взаимодействие визуального и словесного начал, вообще очень характерное для прозы Бальзака⁹⁵, принимает в этой новелле специфическую форму: визуальные образы не просто используются как средство словесной репрезентации, но и получают интрадиегетический статус, сами служат предметом повествования. В текст введены пространные рассуждения о живописи, большинство персонажей – профессиональные художники, в сюжете фигурируют их произведения (в том числе одно совершенно необычное по структуре)⁹⁶, а почти все излагаемые события представляют собой различные действия по отношению к этим произведениям. Главное же, специфически подвижное устройство текста облегчает вторжение в него инородного визуального объекта.

Колышущийся текст

Динамика любого словесного выражения имеет два измерения – парадигматическое и синтагматическое. В первом аспекте текст меняется в ходе переработок и переизданий, во втором – развивается по мере развертывания от начала к концу.

Новелла «Неведомый шедевр» впервые была опубликована в 1831 году в журнале «Артист» и в дальнейшем при жизни автора несколько раз перепечатывалась в книжных изданиях, существенно при этом изменяясь (в 1831, 1837, 1846 и 1847 годах); разные ее редакции печатаются по сей день⁹⁷. Если сравнивать их между собой (или читать комментарии, где проделано такое сравнение), то бальзаковский текст кажется не столько жесткой конструкцией, сколько зыбкой массой, которая колыхнется, раздувается в одних местах и съедается в дру-

⁹⁵ См. посвященную Бальзаку главу в монографии: *Vouilloux B. Le Tournant «artiste» de la littérature française*. Paris: Hermann, 2011. Например, в том же «Неведомом шедевре» описание внешности персонажа заканчивается уподоблением живописному полотну – не виртуальному образу, а его материальному воплощению на холсте: «Вы сказали бы, что это полотно Рембрандта, покинувшее свою раму и молча движущееся в полутьме, избранной этим великим художником» (с. 415/372). Здесь и далее ссылки на текст «Неведомого шедевра» (номера страниц в скобках) даются сначала на французское, а потом на русское издание: *Balzac H. de. La Comédie humaine*. X. Études philosophiques. Paris: Gallimard, 1979 (Bibliothèque de la Pléiade); *Бальзак О. Собрание сочинений*: В 15 т. Т. 13. М.: Гослитиздат, 1955. Пер. И. М. Брюсовой.

⁹⁶ Отсюда упомянутый выше (во Введении) двойственный состав критической литературы о «Неведомом шедевре»: одни авторы исследуют текст новеллы в контексте творчества Бальзака и литературы его времени, а другие (в их числе крупные теоретики визуального искусства Юбер Дамиш, Луи Марен, Жорж Диди-Юберман) ведут углубленный анализ фигурирующей в новелле воображаемой картины. Первые склонны недооценивать визуальную тематику новеллы, сводить ее к более общим литературным схемам; вторые, наоборот, фокусируют внимание на специфике придуманной Бальзаком картины и молчаливо признают более или менее прозрачной, «само собой разумеющейся» повествовательную структуру, в которую она включена.

⁹⁷ В издании «Библиотеки Пяяды» («Человеческая комедия», т. X, 1979) «Неведомый шедевр» печатается в последней, пятой редакции – по коллективному сборнику «Провинциал в Париже» (1847); из комментариев к этому научному изданию берутся здесь все сведения об истории текста. В более старом издании той же авторитетной книжной серии (т. IX, 1950) воспроизводилась четвертая редакция – текст прижизненного собрания сочинений Бальзака (издательство Фюрна, т. XIV, 1846), с которого выполнен и русский перевод И. Брюсовой; а Жорж Диди-Юберман в приложении к своей монографии о «Неведомом шедевре» перепечатал третью редакцию, помещенную в «Философских этюдах» Бальзака (1837).

гих. Такая парадигматическая подвижность вообще типична для текстов Бальзака⁹⁸; ей соответствует и синтагматическая неоднородность рассказа, развивающегося неравномерно: он то вздувается богатством подробностей, то скукоживается до краткого конспекта или даже проваливается в повествовательную лауну, не сообщая толком ничего о важнейшем, ключевом эпизоде⁹⁹. Повествовательная техника Бальзака – приемы фокализации, замена «объективного» повествования прямой и косвенной речью персонажей, ряд более или менее умышленных умолчаний и противоречий – позволяет поддерживать двусмысленность в трактовке ряда мотивов новеллы, включая прежде всего сам «неведомый» и невидимый читателю шедевр¹⁰⁰.

Пьер Лобрие, посвятивший целую докторскую диссертацию «Неведомому шедевр», так резюмировал смысл поправок, внесенных Бальзаком в первоначальную версию своего текста: «К философской новелле 1831 года прибавилась новелла о живописи...»¹⁰¹ Действительно, в ходе правки, особенно в редакции 1837 года, Бальзак значительно расширил «живописную» тематику, добавив пространные тирады художника Френхофера о своем искусстве. Все это привлекает повышенное внимание к центральному визуальному образу – картине Френхофера, однако поправки имели результатом не только тематический, но и структурный, перспективный сдвиг. Так, последовательно устранялись металитературные комментарии автора к собственному тексту, например:

...но искусства настолько больны, что было бы преступно еще создавать картины в литературе; оттого мы из учтивости обычно соблюдаем сугубую сдержанность в образах (с. 1412, комментарии)¹⁰².

Иного рода купюра сделана при описании произведения одного из персонажей – работавшего во Франции фламандского живописца Франса (Франсуа) Порбуса (историческое лицо, ок. 1569–1622). В первоначальном, журнальном тексте рассказчик подробно излагал дальнейшую историю этой картины, доводя ее до своего времени, а после правки от нее осталась лишь одна первая фраза:

Эта прекрасная страница искусства изображала Марию Египетскую, намеревающуюся расплатиться за переправу в лодке. Шедевр, предназначенный для Марии Медичи, был ею впоследствии продан в дни нужды; и во время нашего вторжения в Германию (1806) один капитан артиллерии спас его от неминуемого уничтожения, спрятав в своем чемодане. Он был покровителем искусств и предпочитал подбирать, а не красть. Его солдаты уже пририсовали усы святой покровительнице кающихся грешниц и, в пьяном кощунстве, собирались использовать ее как мишень для стрельбы –

⁹⁸ См., например: Грифцов Б. А. Как работал Бальзак [1937], глава 1 // Грифцов Б. А. Психология писателя. М.: Худож. лит., 1988. С. 278–345.

⁹⁹ Первую демонстративную текстуальную лауну, еще до начала собственно рассказа, образуют четыре строки точек, следующие за посвящением новеллы «Лорду...» (с. 413). Это посвящение, которое не воспроизведено в русском переводе и адресат которого не поддается опознанию, появилось лишь в редакции 1846 года.

¹⁰⁰ Такая колышущаяся, подвижно-неустойчивая структура, последовательно создаваемая автором, отличает «Неведомый шедевр» от двух текстов Э.-Т.-А. Гофмана, которые считаются его сюжетными источниками, – истории художника Франческо из романа «Эликсир дьявола» (1815–1816) и безымянной новеллы из цикла «Серрапионовы братья» (1820), которую условно называют, по имени героя, «Барон Б.» или «Урок музыки барона Б.». Сводку тематических – не структурных! – соответствий между этими текстами и бальзаковской новеллой см. в предисловии Рене Гиза к изданию последней в «Библиотеке Пляды» (1979, с. 401–407). Прибавим к ним еще один вероятный источник – фразу из новеллы Гофмана «Угловое окно» (Des Veters Eckfenster, 1822), точнее всего предвосхищающую главный сюжетный мотив «Неведомого шедевра»: «Я напоминаю себе старого сумасшедшего живописца, что целыми днями сидел перед вставленным в раму загрунтованным полотном и всем приходившим к нему восхвалял многообразные красоты роскошной, великолепной картины, только что им законченной» (Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Худож. лит., 2000. С. 2013. Перевод А. Федорова).

¹⁰¹ Laubriet P. Un catéchisme esthétique: *Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris: Didier, 1961. P. 128.

¹⁰² См. подробнее об изъятии подобных эффеков из текста «Неведомого шедевра»: Vouilloux B. Op. cit. P. 163–166.

бедной святой даже на картине пришлось покоряться своей судьбе. Сегодня это великолепное полотно находится в замке Гренадьер, недалеко от Сен-Сира в Турени, и принадлежит г-ну де Лансе (с. 1412, комментарии / 373)¹⁰³.

Резкое сокращение истории картины с ее анекдотическими подробностями, так же как и исключение металитературных комментариев, обрубают связи между рассказываемыми событиями и моментом рассказывания о них¹⁰⁴. В новой редакции текста границу между ними больше не пересекают ни рассказчик, фамильярно перебивающий сюжетное действие своими комментариями, ни искусство живописи, способное пережить много поколений и приключений и дойти до наших дней в неизменности¹⁰⁵. Такое изъятие из текста фигур металеписа – одно из средств его *драматизации*: найдя в 1830-х годах свой оригинальный стиль повествования, Бальзак начал писать романы с драматическим сюжетом, составившие впоследствии «Человеческую комедию»; в том же направлении он и корректирует «Неведомый шедевр», вплоть до введения (в 1837 году) мелодраматической концовки – безумия и смерти героя, которые отсутствовали в первоначальной редакции.

Драматизм предполагает замкнутость фикционального мира, отделенного непроходимой границей, словно классической театральной рампой, от мира, где находится читатель/зритель. Между «тогдашним» и «нынешним» временем, между «сценой» и «залом» не должно быть ни словесного, ни визуального двустороннего контакта, они не могут ни переговариваться, ни переглядываться друг с другом. Оттого Бальзак не дает никаких намеков на будущую художественную карьеру одного из исторических персонажей новеллы – Никола Пуссена; оттого и рассуждения о живописи излагаются не от лица современного рассказчика, а устами одного из действующих лиц – вымышленного художника Френхофера, в 1612 году¹⁰⁶.

Особенно важно, что этот эффект дистанции распространяется не только на теорию живописи: ее практика, ее произведения тоже описываются по большей части персонажами новеллы, пропускаются через их восприятие. Рассказчик самое большее сообщает кратко-«инвентарную» характеристику картины, с самой общей оценкой: «Эта прекрасная страница искусства изображала Марию Египетскую, намеревающуюся расплатиться за переправу в лодке» (с. 416/373); «это был „Адам“ – картина, написанная Мабузе затем, чтобы освободиться из тюрьмы, где его так долго держали заимодавцы. Вся фигура Адама полна была действительно такой мощной реальности...» (с. 423/380); «великолепный портрет женщины» (с. 423/381); «оба они остановились сначала перед изображением полунагой женщины в человеческий рост...» (с. 435/393). Любые более подробные описания этих произведений

¹⁰³ Начало цитаты приводится по русскому изданию, а ее изъятая автором продолжение (выделенное курсивом) – по комментариям к французскому изданию. И сама картина Порбуса, и ее владелец «г-н де Лансе» считаются вымышленными; напротив того, имение Гренадьер действительно существовало близ Тура, и его название стало заголовком другого произведения Бальзака (La Grenadière, 1832–1834). Это имение – единственный «переходящий персонаж», связывавший новеллу (в первой редакции, до его исключения из текста) с остальным корпусом «Человеческой комедии».

¹⁰⁴ Сказанному не противоречит то, что непосредственным мотивом последней купюры могло быть желание писателя устранить самоповтор: эпизод со спасением религиозной картины от буйных солдат, пририсовавших ей усы и готовившихся ее «расстрелять», фигурировал также в другой повести Бальзака – «Мараны» (Les Marana, 1832: с. 1041). Включая оба произведения в издание «Философских этюдов» 1837 года, Бальзак удалил повторяющийся мотив из текста «Неведомого шедевра».

¹⁰⁵ В другой, написанной незадолго до «Неведомого шедевра» новелле «Сарразин» (Sarrasine, 1830) также фигурировал неизменный художественный памятник прошлого – картина, написанная в XVIII веке, в пору основного сюжетного действия, и созерцаемая рассказчиком более полувека спустя, когда разворачивается обрамляющая история. Интересно, что при переработке этой новеллы Бальзак тоже постарался ослабить «связь времен» (не столь далеких друг от друга, как в «Неведомом шедевре»), заменив *автора* картины – вместо знаменитого и недавно скончавшегося художника Анна-Луи Жироде назвал таковым более старого и менее известного Жозефа-Мари Вьена, который в культурной памяти читателей должен был располагаться где-то на грани достоверной реальности и условного романного вымысла (см.: Vouilloux B. Op. cit. P. 153).

¹⁰⁶ Тот же прием – автор вкладывает рассуждения об искусстве (музыкальном) в уста одного из персонажей, не смущаясь непомерной длиной и подробностью этих устных тирад, – использован Бальзаком в двух других «философских этюдах», написанных одновременно с третьей редакцией «Неведомого шедевра» и также затрагивающих проблемы эстетики и художественной теории: «Гамбара» (Gambara, 1837) и «Массимила Дони» (Massimilla Doni, 1837–1839).

даются либо в репликах героев, либо от лица рассказчика, но со ссылками на их зрительный опыт: «Подойдя ближе, *они заметили* в углу картины...» (с. 436/394). Превосходно владея искусством экфрасиса – примером тому хотя бы описание внешности Френхофера, *уподобленное* описанию картины Рембрандта (см. выше, прим. 1 на с. 65), – Бальзак систематически избегает пользоваться им от собственного имени, передоверяет его другим, вымышленным зрителям, как только дело доходит до описания собственно художественных визуальных объектов. Если продолжить сравнение с драмой, то каждая из картин в новелле словно вывешена на сцене обратной стороной к зрителю, так чтобы он сам не мог ее видеть и, словно пленник платоновской пещеры, судил о ней лишь по косвенной информации – в данном случае со слов действующих лиц¹⁰⁷. Этот прием работает особенно впечатляюще применительно к главной из картин – «неведомому шедевру» Френхофера, который показан нам исключительно глазами самого художника и двух его коллег, причем их впечатления резко расходятся: где один видит изображение прекрасной женщины, другие обнаруживают лишь бесформенный «хаос красок» (с. 436/394).

Эти два видения, противоречие между которыми остается неразрешимым из-за недомолвок рассказчика (как *на самом деле* выглядела картина?), соответствуют двум формам познания, сталкивающимся в новелле и более или менее привязанным к двум ее героям. Иногда их пытаются различить как *обучение* и *инициацию*¹⁰⁸, скорее же нужно говорить об оппозиции *профанного* и *сакрального* (мистического) знания.

Профанная версия познания, включающая профессиональное упражнение и овладение тайнами мастерства, реализована в истории начинающего живописца-провинциала Никола Пуссена. Бальзак подчеркивает его безвестность, долго не называя его имени, пока он не делает это сам в необычной форме, соединяющей письмо и художественную графику, – подписью под своим «экзаменационным» эскизом. Юный Пуссен униженно признает свою неумелость и желание учиться: «Я неизвестен, малюю по влечению и прибыл только недавно в этот город, источник всех знаний» (с. 420/377). В первой сцене он, «подобно нерешительному влюбленному» (с. 413/370), робеет войти в дом к именитому художнику Порбусу, с помощью которого надеется приобщиться к высокому искусству Парижа:

Юноша испытывал то сильное чувство, которое, должно быть, заставляло биться сердце великих художников, когда, полные юного пыла и любви к искусству, они приближались к гениальному человеку или к шедевру (с. 414/370).

Здесь заранее резюмирован сюжет об освоении художественного мастерства через личность гения и созданный им визуальный образ. Эта история учения-инициации будет рассказана в дальнейшем: Пуссен действительно приблизится к гениальному художнику – правда, не Порбусу, а Френхоферу – и к необыкновенной картине, которую тот объявляет своим шедевром. Это приближение, как положено в процессе инициации, проходит через промежуточные стадии – знакомство с персонажем-посредником (Порбусом), испытание (написание того самого эскиза, по которому суровый Френхофер признает в юноше художественный талант), и наконец дорогую плату за право взглянуть на «неведомый шедевр»: ради любви к искус-

¹⁰⁷ Новелла Бальзака неоднократно издавалась с иллюстрациями разных художников (включая Пабло Пикассо), но почти никто из них не решался изобразить иначе как сзади сам «неведомый шедевр» Френхофера, не поддающийся надежному визуальному представлению (см.: *Le Men S. L'indicible et l'irreprésentable: Les éditions illustrées du «Chef-d'œuvre inconnu» // Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac. Paris: École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985. P. 15–33).*

¹⁰⁸ По словам Натали Эйниш, цеховому или академическому ученичеству противостоит в новелле Бальзака «другая форма передачи умения – инициация», включающая магию и мистическую одержимость (*Heinich N. «Le Chef-d'œuvre inconnu», ou l'artiste investi // Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac. P. 78).* Ср. также: «Порбус принадлежит к системе, где живописи обучают [...]. Для Френхофера же [...] искусство является предметом инициации» (*Massol Ch. L'artiste ou l'imposture: le secret du «Chef-d'œuvre inconnu» // Romantisme. № 54. 1986. P. 44).*

ству Пуссену придется пожертвовать любящей его девушкой. Повествование по большей части фокализировано на его восприятии и переживании, он служит главным *свидетелем* происходящего, чему соответствует и его «средний», неисключительный характер, как у героев-свидетелей в исторических романах Вальтера Скотта – Уэверли, Квентина Дорварда и других. Однако у Скотта эти вымышленные персонажи служили посредниками между читателем и собственно историческими героями и событиями, а в «Неведомом шедевре» онтологическая перспектива обратная: глазами (по большей части) Пуссена – исторического лица, в дальнейшем одного из самых знаменитых французских живописцев XVII века – показан вымышленный, сверхисторический персонаж Френхофер, на чьей точке зрения повествование не фокусируется ни разу.

Натали Эйниш убедительно доказала анахроничность фигуры Френхофера: этот мифологизированный, «инвестированный» романтический артист («совершенный образ прирожденного художника» – с. 426/383) якобы живет в XVII веке, но к нему не могло тогда применяться слово *artiste*, он должен был бы именоваться *peintre*, «живописец». В ту эпоху он не мог быть богачом-дилетантом, его мастерская не могла помещаться прямо в квартире, он не мог не иметь учеников, не принадлежать к профессиональной корпорации. Анахроничны и его воззрения на искусство:

Маргинальность богемы, таинственность инициации, энтузиазм творческой деятельности, рассматриваемой как творчество, а не воспроизведение природы, магия вместо техники, врожденный дар, для которого учитель служит медиумом, а не преподавателем, боговдохновенность всего тела художника [...] так под пером Бальзака создается современная, типично романтическая мифология искусства¹⁰⁹.

Предложив было Пуссену сделать его своим учеником и передать ему свои тайные приемы¹¹⁰, Френхофер скоро забывает о своем обещании, озабоченный собственной творческой проблемой; в этот переломный момент новеллы, когда сюжет об ученичестве Пуссена отступает на второй план перед сюжетом о мистических исканиях Френхофера, старый художник вообще перестает слышать собеседников, и знакомый с ним Порбус определяет его состояние как мистическое, духовидческое: «Это он ведет беседу со своим *духом*» (с. 425/383, выделено Бальзаком). В редакции 1831 года «Неведомый шедевр» носил подзаголовок «Фантастическая повесть»; в 1837 году подзаголовок исчез, возможно в связи с окончанием моды на «фантастический» жанр, но фигура Френхофера сохранила мрачно-колдовской облик. В его лице «было что-то дьявольское» (с. 414/371), и «слабое освещение лестницы придавало» ему «фантастический оттенок» (с. 415/372). Френхофер – человек не от мира сего, неизвестно откуда. Он иностранец в Париже – судя по фамилии, немец¹¹¹, – и его биография темна: с одной стороны, его дважды называют «старым рейтаром» (с. 426/384) и «старым ландскнехтом» (с. 436/394), то есть наемным солдатом; с другой стороны, Порбус подчеркивает его наследственное богатство («у него мошна набита туже, чем у короля» – с. 422/380; «он имел несчастье родиться богачом» – с. 427/385), которое должно было бы избавить его от необходимости наниматься

¹⁰⁹ *Heinich N.* Op. cit. P. 80.

¹¹⁰ «– Юноша, юноша, никакой учитель тебя не научит тому, что я показываю тебе сейчас! Один лишь Мабузе знал секрет, как придавать жизнь фигурам. У Мабузе был только один ученик – я. У меня же их не было совсем, а я стар. Ты достаточно умен, чтобы понять остальное, на что намекаю» (с. 421/378).

¹¹¹ Как полагают, Бальзак заимствовал эту фамилию, фонетически упростив ее, у немецкого ученого Йозефа фон Фраунхофера (Фраунгофера, 1787–1826), знаменитого своими работами по оптике, в частности исследованиями солнечного спектра (см.: *Marin L.* Les secrets des noms et des corps [1985] // *Marin L.* Lectures traversières. Paris: Albin Michel, 1992. P. 235–236). Эта специфическая научная тема перекликается с рассуждениями бальзаковского Френхофера о преобладающей роли цвета в живописи (правда, они были введены в текст лишь в 1837 году); вообще же оптика для Бальзака и его современников ассоциировалась с Гифманом, представившим ее в «Песочнике» как магическую науку, оживляющую искусственные образы (о чем мечтает и Френхофер).

в армию. Тайнственность его биографии способствует эффекту фантастики, который технически достигается не сообщением о сверхъестественных событиях (они могут и отсутствовать или естественно разъясняться), а тем, что они описываются только извне, чужими глазами, при дефиците информации, не позволяющем различить «реальный» и «нереальный» миры.

Френхофер – жрец или шаман искусства, втайне создающий сверхсовершенную картину, над которой он работает с исключительной тщательностью. Пытаясь написать на холсте абсолютно живую, «воплощенную» фигуру¹¹², он соперничает с природой и богом и косвенно сближает себя с легендарными творцами людей – Прометеем и Пигмалионом¹¹³. Во время работы он приходит в «фантастический» экстаз, демоническую одержимость:

...Молодому Пуссену казалось, *будто этим странным человеком овладел демон и фантастически*, против его воли водит его рукой. *Сверхъестественный* блеск глаз, судорожные взмахи руки, как бы преодолевающие сопротивление, придавали некоторое правдоподобие этой мысли... (с. 422/379; в данном случае речь идет об исправлении Френхофером картины Порбуса).

У него когда-то был наставник, голландский художник Мабузе¹¹⁴, которого он помнит часто и по-разному – то как гениального пьяницу, не всегда достигавшего совершенства («Мабузе сам сознавался в этом с грустью, когда не бывал пьян» – с. 423/380), то как высшее существо, к которому он взывает как к божеству («О Мабузе!..» – с. 420/377). Нельзя, конечно, утверждать, что именно дух голландского живописца вселяется в него в моменты творческого экстаза, но несомненно, что он переживает влияние учителя амбивалентно, надеясь его двусмысленной колдовской силой¹¹⁵: Мабузе вроде бы «передал ему секрет рельефа, свое умение придавать фигурам [...] необычайную жизненность» (с. 426/384), но, по его же словам, передал не до конца, забрал с собой в могилу: «О учитель мой, ты вор, ты унес с собою жизнь!..» (с. 420/377). Одержимый этим своим творческим «сверх-я», Френхофер одновременно и ревнует его, и стремится с ним сравняться.

Если Никола Пуссен по характеру напоминает других бальзаковских «провинциалов в Париже» – Растиньяка из «Отца Горио» (*Le Père Goriot*), Люсьена де Рюампре из «Утраченных иллюзий» (*Illusions perdues*), – то Френхофер принадлежит к «сверхчеловеческой породе людей всепожирающей страсти, таких как Вотрен, Гобсек, Горио и Валтасар Клаас»¹¹⁶. Последний в этом перечне героев – алхимик Валтасар Клаас из повести «Поиски абсолюта» (*La Recherche de l'Absolu*, 1834), а также мыслитель-мистик Луи Ламбер из одноименного романа (*Louis Lambert*, 1832) особенно близки к Френхоферу как по времени появления в творчестве Бальзака, так и по специфически *познавательной* направленности своей страсти. Их *libido sciendi* – настоящий трагический *hubris*; охваченный им герой пытается постичь нечто нечеловеческое, но в итоге гибнет, так и не сумев свершить задуманное¹¹⁷.

¹¹² См.: *Didi-Huberman G. La Peinture incarnée. Paris: Minuit, 1985.*

¹¹³ «Факел Прометея угасал не раз в твоих руках...» (с. 417/374) – говорит он, критикуя и собираясь поправить картину Порбуса; а затем уже в связи со своей многолетней работой над шедевром: «Нам неизвестно, сколько времени потратил властитель Пигмалион, создавая ту единственную статую, которая ожила» (с. 425/382).

¹¹⁴ Его настоящее имя – Ян Госсарт (даты жизни варьируются по разным источникам: 1478/1480 – 1532/1541). Лишнее напоминание о преклонном возрасте героя новеллы: в 1612 году ученику Мабузе Френхоферу должно быть не менее 80 лет.

¹¹⁵ Возможно, именно двусмысленную фигуру Мабузе из «Неизвестного шедевра» вспоминал немецкий (люксембургский по происхождению) писатель Норберт Жак, нарекая «доктором Мабузе» респектабельно-демонического гения зла, который был выведен в его романах и рассказах 1920-х годов, а затем стал знаменитым киногероем благодаря фильмам Фрица Ланга.

¹¹⁶ *Béguin A. Préface [du «Chef-d'œuvre inconnu»] // L'Œuvre de Balzac. Tome 12. Paris: Le Club français du livre, 1955. P. 147–148.*

¹¹⁷ Многие интерпретаторы ничтоже сумняшеся пишут о «самоубийстве» Френхофера, хотя у Бальзака сказано просто: «умер в ночь, сжегши все свои картины» (с. 438/397). Писатель скорее имел в виду мотивировку не психологическую (самоубийство от отчаяния), а магическую – смерть от утраты своей «внешней души», прежде сосредоточенной в картинах, осо-

Расслоение образа

Двум типам знания соответствуют в новелле два способа творчества, два вида художественного мимесиса.

Никола Пуссен занимается живописью в профанном режиме *пробы*. В его жилище «стены были оклеены гладкими обоями, испещренными карандашными эскизами» (с. 428/385), у Порбуса он доказывает свой талант, скопировав «быстрыми штрихами фигуру Марии» с картины мэтра (с. 420/377). Он производит в большом количестве малоценные, учебные произведения, иные из которых прямо копируют чужие: это школьные подражания образцам.

Иначе работает мистик Френхофер. В его доме и мастерской развешаны «чудесные композиции», которые он презрительно объявляет своими «заблуждениями», промежуточными эскизами (с. 435/393), основные же свои усилия он употребляет не на создание новых произведений, а на совершенствование старых. В первой сцене он с необыкновенным мастерством поправляет картину Порбуса, а затем признается, что сам уже много лет улучшает собственный шедевр. Его главное искусство – класть новые мазки поверх старых:

Видишь ли, милый, только последние мазки имеют значение. Порбус наложил их сотни, я же кладу только один. Никто не станет благодарить за то, что лежит снизу (с. 422/379).

Следует критически понимать его эстетический лозунг: «задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать» (с. 418/375). Вдохновенный, одержимый демоном художник стремится «выражать» внешнюю природу, но на самом деле воспроизводит ввне какой-то процесс, происходящий у него в душе и, возможно, не связанный прямо с изображаемой природой. Он «подражает» не чужим образцам и не внешним предметам, а собственным внутренним импульсам, позволяющим ему магически заклинать кисть с краской. По ходу работы он «приговаривает», и в его словах преобладают средства заговора – императивы и междометия:

– Паф! Паф! Паф! Вот как оно мажется, юноша! Сюда, мои мазочки, оживите вот эти ледяные тона. Ну же! Так, так, так! (с. 422/379).

Профанная история Пуссена и сакральная судьба Френхофера сходятся в главном объекте повествования – «неведомом шедевре»: с одной стороны, его мечтает увидеть юный ученик (а также его собственный, «промежуточный» наставник – Порбус), с другой – его пытается довести до совершенства вдохновенный мистик. В итоге оба сюжета заканчиваются катастрофой: явленный было зрителям образ оказывается несостоятельным, не приносит окончательного удовлетворения автору и ничему не может научить неофита.

В соответствии с типичной схемой интрадиегетического образа в романтической фантастике (см. выше главу 1), эта картина помещена в динамическую рамку из других визуальных образов, причем у Бальзака они не только размещены вокруг главного образа в пространстве, как «чудесные композиции», развешанные по стенам мастерской Френхофера, но и расставлены во временной последовательности по ходу рассказа. Сначала речь идет о прекрасной, но сурово критикуемой Френхофером «Марии Египетской» Порбуса, потом об ученическом эскизе Пуссена, потом в доме Френхофера его гости видят «Адама» Мабузе и еще одну безымянную картину, которую восхищенный Пуссен принимает за творение Джорджоне, а хозяин дома пренебрежительно называет «одним из первых опытов моей мазни» (с. 423/381; эта картина еще сыграет свою роль в фабуле). И даже когда Порбус и Пуссен наконец проникают

в мастерскую Френхофера, они, прежде чем добраться до главной, заветной картины, первым делом останавливаются в восторге перед каким-то «изображением полунагой женщины в человеческий рост», а автор-живописец опять-таки подчеркивает его промежуточно-эскизный характер – «это я намалевал, чтобы изучить позу, картина ничего не стоит» (с. 435/393). Временная, синтагматическая развертка ряда визуальных образов соответствует рассказу об инициации – восхождении по ступеням художественного мастерства, – а теоретические речи Френхофера о живописи, подробные и вдохновенные (хотя, по мнению комментаторов, сбивчивые и малооригинальные)¹¹⁸, вводят все эти образы в одну парадигму: это варианты или стадии осуществления Образа как такового, судьба которого и разворачивается в новелле, проходя через разные воплощения. Визуальный образ одновременно и обобщается, и нарративизируется.

Подобно интрадиегетическим образам в фантастике, шедевр Френхофера эфемерен – долгое время «неведомый», скрытый от чужих глаз, он является зрителям лишь однажды на короткое время, и они, как ни силятся, не могут разглядеть его предполагаемое совершенство. Сразу вслед за тем картина гибнет, сожженная собственным творцом, да она и была-то, возможно, лишь его мечтой, иллюзией, для других же зрителей «на его полотне ничего нет» (с. 437/396), а только их глазами картина нам и показана¹¹⁹. Это чисто негативное полотно, *несуществующее* (вымышленное писателем), *уничтоженное* своим автором, *невидимое* (для читателя) и, по свидетельству очевидцев, *пустое* (на нем «ничего нет»: Бальзак шесть раз повторяет устами разных персонажей слово *rien*, «ничто»). Оно наглядно демонстрирует – насколько «наглядным» может быть вообще словесный текст, – как ничтожится и опустошается субстанциальная полнота зрительного образа, попадающего в сеть виртуальных языковых отношений, например в структуру литературного рассказа.

Несмотря на это, картину Френхофера много раз обсуждали критики, словно реальное произведение искусства, независимое от какой-либо повествовательной рамки. Ее называли предшественницей новейших направлений в живописи – «постклассического искусства»¹²⁰, импрессионизма¹²¹, сюрреализма¹²², абстракционизма¹²³; следы ее эстетики находили в абстрактном экспрессионизме Джексона Поллока¹²⁴ и Виллема де Кунинга¹²⁵; а еще раньше в бальзаковском живописце узнавал себя Поль Сезанн¹²⁶. Действительно, созданный Френхофером визуальный объект представляет собой странное явление – нулевую степень образа, уничтожение фигурации; так получилось не само собой, по природной случайности, а в итоге усилий художника создать адекватное, «живое» изображение. Его безобразность – высшая форма образа.

¹¹⁸ Как показал Пьер Лобрие, главным источником эстетических идей, приписанных Бальзаком Френхоферу, была художественная критика Дени Дидро, а сам этот персонаж – гений, не способный создать шедевра, – не лишен сходства с племянником Рамо из одноименного диалога Дидро (см.: *Laubriet P.* Op. cit. P. 116). Вообще же новелла Бальзака несомненно предсказывает ситуацию в искусстве конца XX века, когда новое произведение при своем появлении на выставке должно сопровождаться теоретическим манифестом или философским комментарием – широковещательным и глубокомысленным, но часто неконкретным и малоубедительным.

¹¹⁹ Выше уже сказано о невидимости картин для читателя новеллы. Единственный абзац, где шедевр Френхофера описан формально от лица рассказчика, начинается словами «Подойдя ближе, они заметили в углу картины...», означающими, что и здесь фактически излагаются впечатления персонажей.

¹²⁰ *Gans E. L.* Le Chef-d'œuvre inconnaissable de Balzac: Les limites de l'esthétique classique // *Gans E. L.* Essais d'esthétique paradoxale. Paris: Gallimard, 1977. P. 191.

¹²¹ См.: *Laubriet P.* Op. cit. P. 97.

¹²² См.: *Ibid.* P. 189.

¹²³ См.: *Eigeldinger M.* La Philosophie de l'art chez Balzac. Genève: Slatkine Reprints, 1998 (1955), chapitre «La Tentation de l'abstrait». P. 58–78.

¹²⁴ См.: *Damisch H.* Fenêtre jaune cadmium, ou les Dessous de la peinture. Paris: Seuil, 1984. P. 44.

¹²⁵ См.: *Lebensztejn J.-C.* Cinq lignes de points // *Autour du «Chef-d'œuvre inconnu»*. P. 163.

¹²⁶ См.: *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978. P. 65.

Жорж Диди-Юберман обозначил этот визуальный объект французским словом *rap*, которое в зависимости от контекста может означать полу одежды или часть стены (тот же латинский корень в словах «панель», «панно») ¹²⁷. Это плоская поверхность, ограниченная рамкой, но притом еще и гибкая (как ткань одежды) и обладающая некоторой толщиной (как деревянный щит или каменная кладка). В своих рассуждениях о живописи Френхофер подчеркивал, что главная задача – передать глубину пространства на полотне, так чтобы нарисованные фигуры можно было «обойти кругом» (с. 416/373), чтобы ощущался «воздух между этими руками [персонажа] и фоном картины» (с. 416/373); он даже признавал превосходство скульптуры над живописью, так как она непосредственно воспроизводит объемы: «скульпторы могут ближе подходить к истине, чем мы, живописцы» (с. 424/382). В итоге он добился такого пространственного эффекта в своем «шедвре», но этот итог парадоксален: объемной оказалась не изображенная фигура (ее вообще никто не видит, кроме самого автора), а материальный носитель образа, окрашенный холст – у картины появилась не глубина, а толщина. Многократно наложенные мазки образуют «стену из краски» (с. 436/394), как определяет это озадаченный Пуссен. Стоящий рядом Порбус тут же уточняет: «Под этим скрыта женщина [Il y a une femme là-dessous]!» (с. 436/394), – догадываясь, что живописец сделал невидимым собственно образ, бесконечно дописывая и докрашивая его ¹²⁸. Френхофер, как мы помним, утверждал, что «только последние мазки имеют значение» и «никто не станет благодарить за то, что лежит снизу [ce qui est dessous]»; здесь же «снизу», невидимой под «слоями красок, которые старый художник наложил один на другой, думая улучшить картину» (с. 436/394), оказалась та самая фигура, которую он желал написать. Возможно, искусный реставратор сумел бы, сняв эти лишние напластования, добраться до скрытой под ними «женщины»...

Итак, «ничто» образуется путем умножения, а не вычитания; это не привативное, а мультипликативное ничто, причем умножаются не просто красочные слои, а *образы*. При каждой поправке картины Френхофер создавал – по крайней мере, так ему казалось – какой-то новый, усовершенствованный образ, и эти образы накладывались друг на друга, словно фотоснимки при многократной экспозиции... или словно разные редакции самого бальзаковского текста ¹²⁹. Для зрителей они слились в «беспорядочное сочетание мазков, очерченное множеством странных линий» (с. 436/394), но этот не-образ – не изначальный хаос и не результат мгновенного творческого/разрушительного акта, а продукт длительной, развернутой во времени деятельности, наподобие повествовательной; он возник по нарративной логике, сравнимой с собственной логикой рассказа о нем.

¹²⁷ См.: *Didi-Huberman G. Op. cit.* P. 43–45.

¹²⁸ В словах Порбуса есть и переносный смысл: «В этом замешана женщина» – намек на эротическое отношение Френхофера к своей нарисованной «возлюбленной».

¹²⁹ Этот эффект можно объяснить и иначе. В одной из своих речей Френхофер, в духе новейших художественных тенденций, утверждает приоритет света и колорита перед рисунком и готов вообще отказаться от последнего: «Строго говоря, рисунка не существует! [...] Может быть, не следовало проводить ни одной черты, может быть, лучше начинать фигуру с середины, принимаясь сперва за самые освещенные выпуклости, а затем уже переходить к частям более темным. Не так ли действует солнце, божественный живописец мира?» (с. 424–425/382). Допустимо предположить, что его работа над шедевром приняла именно такой оборот: решившись писать человеческую фигуру «с середины», одними цветовыми массами без контуров, художник в итоге добился того, что это цветовое пятно расплзлось на весь холст, вытеснив любые контуры, кроме «множества странных линий», не обрисовывающих никакой фигуры. У нас нет оснований сделать выбор между этими двумя гипотетическими объяснениями – вертикальным наложением слоев краски и горизонтальным распространением цветовой массы; следует лишь заметить, что первый мотив присутствовал в тексте новеллы начиная с журнальной публикации 1831 года, а второй был введен, вместе с прочими рассуждениями о живописи, лишь в редакцию 1837 года, причем в исходной версии текста Френхофер, в той же самой своей реплике, мечтал добиться не идеальной светотени и колорита, а... идеально точного рисунка: «О, верная линия! верная линия! [...] Я до сих пор не уловил верную линию, точный изгиб женских форм...» (с. 1421, комментарий). Очередной пример вариативности «колышущегося» бальзаковского текста: в данном случае варьируются эстетические установки главного героя – то он сторонник «линии», как современник Бальзака Энгр, то «цвета», как Делакруа (см.: *Ямпольский М. Б. Изображение. С. 297*).

В представлении самого художника у этой серии отменяющих друг друга образов есть предел, в конечном счете все они отсылают к одному объекту. Задача, которую он стремился решить, – задача фигуративная, пусть даже реальный результат работы катастрофически разошелся с нею. Френхофер – не «беспредметник» XX века, он хотел написать не абстрактную цветовую композицию, но абсолютно похожее изображение, которое создавало бы полную иллюзию натуры, упразднив, сделав неощутимой свою материальную основу: «это не полотно, это женщина» (с. 431/389). Демонстрируя свой шедевр, он убежден, что достиг цели и что зрители вообще не могут отличить написанную им фигуру от реальности; он даже простодушно пытается вернуть их к реальности, указывая на свои инструменты живописца:

Перед вами женщина, а вы ищете картину. [...] Где искусство? Оно пропало, исчезло [...]. Да, да, это ведь картина [...] Глядите, вот здесь рама, мольберт, а вот, наконец, мои краски и кисти... (с. 435–436/393–394).

По словам Луи Марена, Френхофер добивался эффекта «абсолютной обманки, то есть предельной изобразительности, где фигуры, находясь в пространстве картины, перестают что-либо изображать и вместо этого буквально предстают как то, чем они являются в пространстве реальности»¹³⁰. Иначе говоря, исходным пунктом его деятельности остается натура, модель – та «женщина», которую он своим творческим взором видит вживе, вместо «исчезнувшего» «искусства», а его коллеги, наоборот, лишь угадывают ее фигуру «внизу» под нагромождением красок.

Об этой женщине он высказывается уклончиво и путано. Ее зовут Катрин Леско, в разных редакциях новеллы у нее то появляется, то исчезает прозвище *La Belle-Noiseuse*; это вымышленное лицо, ни разу больше не упоминаемое в произведениях Бальзака, и комментаторы могут лишь строить догадки о происхождении ее фамилии¹³¹. Наиболее правдоподобны две из них: *Lescault* созвучно с фамилией Манон Леско (*Lescaut*) из романа аббата Прево и с французским названием Шельды (*l'Escaut*), главной реки Фландрии, родины Порбуса и Мабузе¹³². Однако ни та ни другая ассоциация не дает надежных данных для понимания сюжета картины.

В классической живописи выбор объекта определялся жанром произведения, и категория жанра оставалась значимой для изобразительного искусства первой половины XIX века, когда писалась и переписывалась бальзаковская новелла, не говоря уже о XVII веке, когда происходит ее действие. Каков же жанр картины Френхофера – а стало быть, кто его героиня?

В «Неведомом шедевре» упоминаются одна за другой две картины – «Мария Египетская» Порбуса и «Адам» Мабузе (первая – вымышленная, вторая – лишь отчасти)¹³³, – которые относятся к жанру *религиозной живописи*. Можно было бы ожидать, что и Френхофер, задумав создать сверхсовершенный шедевр, тоже обратится к этому высшему жанру; тщательное сокрытие картины само по себе является средством ее сакрализации и заставляет подозревать в ней некое сверхприродное содержание; наконец, на священную тематику косвенно намекает одно ее беглое определение – хотя формально оно лишь гипотетически излагает переживания автора. Френхофер мысленно сравнивает красоту своей Катрин Леско с красотой приведенной к нему натурщицы:

¹³⁰ *Marin L.* Op. cit. P. 238.

¹³¹ См.: *Kashiwagi T.* Catherine Lescault, qui est-ce?: «Le Chef d'œuvre inconnu», roman d'amour ou roman de peinture? // Osaka University Knowledge Archive. 1993. <http://hdl.handle.net/11094/47855>.

¹³² Во Фландрии происходит действие двух других «философских этюдов» Бальзака, писавшихся в одну пору с «Неведомым шедевром»: «Иисус Христос во Фландрии» (*Jésus-Christ en Flandre*, 1831/1846) и «Поиски абсолюта» (*La Recherche de l'absolu*, 1834).

¹³³ Яну Госсарту (Мабузе) принадлежит целая серия картин на сюжет «Адам и Ева»; два персонажа всякий раз изображены вместе, в динамичных позах, не позволяющих отделить одну фигуру от группы.

В возгласе Френхофера все еще чувствовалась любовь. Он *словно* кокетничал с созданным им подобием женщины и заранее предвкушал, как его *дева* победит своей красотой настоящую, живую девушку (434/ср. 392).

Наш перевод этого пассажа расходится с переводом И. Брюсовой, которая пыталась сгладить противоречия бальзаковского текста. Действительно, высокий термин «дева» (*vierge*) при характеристике живописного сюжета читается как отсылка если не к деве Марии¹³⁴, то к какой-то другой легендарной целомудренной особе, и тогда понятно, чем эта идеальная фигура превосходит «настоящую, живую девушку»; однако с этим плохо вяжутся чувства, «словно» испытываемые художником к «созданному им подобию женщины», – не только «любовь», но и «кокетство». Не вяжется с этим и то, как он немного выше описывает свою композицию:

¹³⁴ Обычно французское слово *vierge* при обозначении богоматери пишется с прописной буквы, а не со строчной, как значится у Бальзака. Однако строчная буква тоже возможна, именно в тех случаях, когда речь идет не о евангельском персонаже как таковом, а метонимически о стандартном сюжете изобразительного искусства (*les vierges sculptées*, etc.).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.