

НАТУРЩИЦА И ШЕДЕВР (БАЛЬЗАК И ЕГО ПРОДОЛЖАТЕЛИ)

© 2018 г. С.Н. Зенкин

*Российский государственный гуманитарный
университет,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 05 октября 2017 г.

Дата публикации: 25 марта 2018 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-1-10-57

Аннотация: Новелла «Неведомый шедевр» — одно из самых комментируемых произведений Бальзака. В статье предлагается ее новое прочтение, соотносящее нарративные структуры текста с их деформирующим воздействием на искусственный визуальный образ (картину живописца), фигурирующий в рассказе. Этот процесс рассматривается на общем фоне подвижности «колышущегося» бальзаковского текста, существенно меняющегося при каждой авторской доработке, затемняющего важные обстоятельства сюжета и делающего двусмысленным заглавный визуальный образ: образ расслаивается, обретает толщину вместо глубины, а изображенная на нем фигура выступает из его гладкой поверхности. За анализом бальзаковского текста следует обзор других произведений французской литературы и кино, разрабатывавших вслед за ним сюжет о «шедевре и натурщице» (Теофиль Готье, братья Гонкуры, Эмиль Золя, Жак Риветт).

Ключевые слова: Бальзак, «Неведомый шедевр», Готье, Гонкуры, Золя, Риветт, визуальный образ в повествовании.

Информация об авторе: Сергей Николаевич Зенкин — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований, ул. Чайнова, д. 15, 125047 г. Москва, Россия.

E-mail: sergezenkine@hotmail.com



THE MODEL AND THE MASTERPIECE (BALZAC AND HIS FOLLOWERS)

© 2018. Sergey N. Zenkin

Russian State University for the Humanities

Received: October 05, 2017

Date of publication: March 25, 2018

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Abstract: Balzac's short story "The Unknown Masterpiece" ("Le Chef-d'œuvre inconnu") is one of his most commented works. This essay offers a new reading of the story by correlating the narrative structures of the text with the deforming effect these structures produce on the visual artifact (the painting) featured in "The Unknown Masterpiece." The analysis takes into consideration the dynamic history of Balzac's "waving" text undergoing changes with every new authorial revision that obscured the important circumstances of the plot and made the central visual image ambiguous. The latter is stratified as it acquires width instead of depth while the figure it represents protrudes from the smooth surface of the canvas. The close reading of Balzac's text is followed by the survey of French literary works and films that elaborate, after Balzac, on "the masterpiece and the model" plot. The latter include the works by Théophile Gautier, Goncourt brothers, Émile Zola, and Jacques Rivette.

Keywords: Balzac, "The Unknown Masterpiece," Gautier, Goncourt brothers, Zola, Rivette, visual image in the narrative text.

Information about the author: Sergey N. Zenkin, DSc in Philology, Director of Research at the Russian State University for the Humanities, Chayanova 15, 125047 Moscow, Russia.

E-mail: sergezenkine@hotmail.com

Новелла «Неведомый шедевр» (*Le Chef-d'œuvre inconnu*) — 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 гг., в пору подъема литературно-теоретических исследований во Франции. Такое внимание критики к одному небольшому тексту само по себе говорит о его повышенной сложности и его исключительном месте в огромном наследии своего автора. Дело в том, что в нем особую форму приняло взаимодействие текстуального и визуального начал: не просто визуальные мотивы используются как средство словесного «изображения» (как это систематически делает Бальзак в «Человеческой комедии»)¹, но искусственные визуальные образы сами служат предметом повествования. В текст новеллы введены пространственные рассуждения о живописи, большинство персонажей — профессиональные художники, в сюжете фигурируют их произведения (в том числе одно совершенно необычное по структуре)², а почти все излагаемые события представляют собой

1 См. посвященную Бальзаку главу в монографии: [36]. Например, в «Неведомом шедевре» описание героя заканчивается уподоблением живописному полотну — не виртуальному художественному образу, а его материальному носителю, холсту: «Вы сказали бы, что это полотно Рембрандта, покинувшее свою раму и молча движущееся в полутьме, излюбленной этим великим художником» [11, р. 415; 1, с. 372].

Здесь и далее ссылки на текст «Неведомого шедевра» даются сначала на французское, а потом на русское издание: [11; 1]. Перевод И.М. Брюсовой в ряде случаев уточнен, обычно без специальных оговорок на этот счет. Курсив в цитатах из этого и других текстов, если не указано иначе, наш.

2 Отсюда 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,

различные действия по отношению к этим произведениям: их создают, оценивают, поправляют, обсуждают, рассматривают, показывают, прячут, уничтожают. Эти события, образующие динамическую структуру текста, и будут рассматриваться ниже, у самого Бальзака и у некоторых его последователей.

Кольшущий 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 г. в журнале «Артист» и в дальнейшем при жизни автора несколько раз перепечатывалась в книгах, существенно при этом изменяясь (в 1831, 1837, 1846 и 1847 гг.); разные ее редакции печатаются по сей день³. Если сравнивать их между собой (или читать комментарии, где проделано такое сравнение), то бальзаковский текст предстает не столько как жесткая конструкция, сколько как зыбкая масса, которая колеблется, раздувается в одних местах и сжимается в других. Такая парадигматическая подвижность вообще типична для текстов Бальзака (см., например: [4]); ей соответствует и синтагматическая неоднородность рассказа, движущегося неравномерно: он то вздувается богатством подробностей, то суживается до краткого конспекта или даже проваливается в повествовательную лауну, не сообщая толком ничего о важнейшем, ключевом эпизоде⁴. Повествовательная техника Бальзака — приемы

Жорж Диди-Юберман) ведут углубленный анализ фигурирующей в новелле воображаемой картины. Первые склонны недооценивать визуальную тематику новеллы, сводить ее к более общим литературным схемам — например, прочитывать ее как притчу о художнике и его творчестве; 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.

3 В издании «Библиотеки Пляяды» («Человеческая комедия», т. X, 1979) «Неведомый шедевр» печатается в последней, пятой редакции — по сборнику «Провинциал в Париже» (*Le Provincial à Paris*, 1847); из комментариев к этому научному изданию мы черпаем все сведения об истории текста. В более старом издании той же авторитетной 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).

4 Первую демонстративную текстуальную лауну, еще до начала собственно рассказа, образуют четыре строки точек, следующие за посвящением новеллы «Лорду...» [11, р. 413]. Это

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, и прежде всего самого «неведомого» и невидимого нам шедевра⁵.

Пьер Лобрие, первым посвятивший целую докторскую диссертацию «Неведомому шедевру», так резюмировал смысл поправок, внесенных Бальзаком в первоначальную версию своего текста: «К философской новелле 1831 года прибавилась новелла о живописи...» [26, р. 128]. Действительно, в ходе правки, особенно в редакции 1837 г., Бальзак значительно расширил «живописную» тематику, добавив пространные тирады художника Френхофера об искусстве живописи; все это привлекает повышенное внимание к центральному визуальному образу — картине Френхофера. Однако поправки имели результатом не только тематический, но и перспективный сдвиг. Так, последовательно устранялись металитературные комментарии автора к собственному тексту, например: «...но искусства настолько больны, что было бы преступно еще создавать в литературе картины; оттого мы из учтивости обычно соблюдаем сугубую сдержанность в образах» [11, р. 1412, комментарии]⁶. Иного рода купюра сделана при описании картины одного из персонажей — работавшего во Франции фламандского художника Франса (Франсуа) Порбуса (историческое лицо, 1569–1622). В первоначальном тексте рассказчик подробно излагал дальнейшую историю этой картины, доводя ее до своего времени, а после правки от этой истории 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

посвящение, которое не воспроизведено в русском переводе и адресат которого не поддается опознанию, появилось лишь в редакции 1846 г.

5 Такая «колышущаяся», подвижно-неустойчивая структура, последовательно создаваемая автором, сильнее всего отличает «Неведомый шедевр» от двух произведений Э.-Т.-А. Гофмана, которые считаются его сюжетными источниками, — от истории художника Франческо из романа «Эликсиры Сатаны» (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 Пляеды» [11, р. 401–407].

6 См. подробнее об изъятии подобных эффектов из текста «Неведомого шедевра»: [36, р. 163–166].

*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 — 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 [II, р. 1412, комментарии; I, с. 373]*⁷.

Резкое сокращение истории картины с ее анекдотическими подробностями, так же как и исключение металитературных комментариев, образует связи между рассказываемыми событиями и моментом рассказывания о них⁸. В новой редакции текста границу между ними больше не пересекает ни рассказчик, фамильярно перебивающий сюжетное действие своими комментариями, ни искусство живописи, способное пережить много поколений и приключений и дойти до наших дней в неизменности⁹. Это одно из средств *драматизации* текста: найдя в 1830-х гг. свой собственный стиль повествования, Бальзак начал писать романы с драматическим сюжетом, составившие

7 Начало цитаты приводится по русскому изданию, а ее изъятое 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».

8 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, [9, р. 1041]). Включая оба произведения в издание «Философских этюдов» 1837 г., Бальзак удалил повторяющийся мотив из текста «Неведомого шедевра».

9 В другой, написанной незадолго до «Неведомого шедевра» новелле «Сарразин» (*Sarrasine*, 1830) также фигурировал неизменный художественный памятник прошлого — картина, написанная в XVIII в., в пору основного сюжетного действия, и созерцаемая 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.: [36, р. 153].

впоследствии «Человеческую комедию»; в том же направлении он и корректирует «Неведомый шедевр», вплоть до введения (в 1837 г.) мелодраматической концовки — безумия и смерти героя.

Драматизм предполагает замкнутость сюжетного мира, отделенного непроходимой границей, словно театральной рампой, от мира, где находимся мы. 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 — художника Френхофера, в 1612 г.¹⁰

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» [II, р. 416; I, с. 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...» [II, р. 423; I, с. 380]; «великолепный портрет женщины» [II, р. 423; I, с. 381]; «оба они остановились сначала перед изображением полунагой женщины в человеческий рост...» [II, р. 435; I, с. 393]. Любые более подробные описания этих произведений даются либо в репликах героев, либо от лица рассказчика, но со ссылками на их зрительный опыт: «Подойдя ближе, они заметили в углу картины...» [II, р. 436; I, с. 394]. Превосходно владея искусством экфрасиса — примером тому хотя бы описание внешности Френхофера, *уподобленное* описанию картины Рембрандта (см. выше, прим. 1), — Бальзак систематически избегает пользоваться им в собственной

10 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).

речи, передоверяет его другим, вымышленным зрителям, как только дело заходит об описании 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 лиц¹¹. Этот прием работает особенно впечатляюще применительно к главной из картин — «неведомому шедевр» 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» [II, р. 436; I, с. 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*¹², а фактически речь идет об оппозиции *профанного* и *сакрального* (мистического) знания.

Профанная версия познания, включающая профессиональное упражнение и стремление постичь тайны мастерства, реализована в истории начинающего живописца-провинциала Никола Пуссена. Бальзак подчеркивает его безвестность, долго не называя его имя, пока он не сделает это сам в необычной форме, соединяющей письмо и художественную графику, — подписью под своим «экзаменационным» эскизом. Он униженно признает собственную неумелость и желание учиться: «Я неизвестен, малюю по влечению и прибыл только недавно в этот город, источник всех знаний» [II, р. 420; I, с. 377]. В первой сцене он, «подобно нерешительному влюбленному» [II, р. 413; I, с. 370], робеет войти в дом к именитому художнику Порбусу, с помощью которого надеется приобщиться к высокому искусству Парижа:

11 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» Френхфера, не поддающийся визуальному представлению. См.: [27].

12 По словам Натали Эйниш, цеховому или академическому ученичеству противопоставит в новелле Бальзака «другая форма передачи умения — инициация», включающая магию и мистическую одержимость [24, р. 78]. Ср. также: «Порбус принадлежит к системе, где живописи обучают <...>. Для Френхофера же <...> искусство является предметом инициации» [31, р. 44].

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 [11, р. 414; 1, с. 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 опознает в юноше художественный талант) и, наконец, дорогую плату за право взглянуть на «неведомый шедевр»: ради любви к искусству Пуссену придется пожертвовать любящей его девушкой. Повествование по большей части фокализировано на его восприятиях и переживаниях, он служит главным свидетелем происходящего, чему соответствует и его «средний», не-исключительный 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 в. — 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 художник («совершенный образ прирожденного художника» [11, р. 426; с. 383]) якобы живет в XVII в., но тогда к нему не могло применяться даже 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 искусства [24, p. 80].

Предложив было юноше Пуссену стать своим учеником и передать ему свои тайные приемы¹³, Френхофер скоро забывает о своем обещании, озаченный своей 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 своих собеседников, и знающий его Порбус определяет его состояние как мистическое, духовидческое: «Это он ведет беседу со своим *духом*» (выделено Бальзаком) [II, p. 425; I, c. 383]. В редакции 1831 г. «Неведомый шедевр» носил подзаголовок «Фантастическая повесть»; в 1837 г. подзаголовок исчез, возможно, в связи с окончанием моды на «фантастический» жанр, но фигура Френхофера вполне сохранила мрачно-колдовской облик. В его лице «было что-то дьявольское» [II, p. 414; I, c. 371], и «слабое освещение лестницы придавало» ему «фантастический оттенок» [II, p. 415; I, c. 372]. Френхофер — человек не от мира сего, неизвестно откуда. Он иностранец в Париже — судя по фамилии, немец¹⁴, — и его биография темна: с одной стороны, Порбус дважды называет его «старым рейтаром» [II, p. 426; I, c. 384] и «старым ландскнехтом» [II, p. 436; I, c. 394], т. е. наемным солдатом; с другой стороны, тот же Порбус подчеркивает его наследственное богатство («у него мошна набита туже, чем у короля» [II, p. 422; I, c. 380]; «он имел несчастье

13 «— 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» [II, p. 421; I, c. 378].

14 Как полагают, Бальзак заимствовал эту фамилию, фонетически упростив ее, у немецкого ученого Йозефа фон Фраунгофера (Фраунгофера, 1787–1826), знаменитого своими работами по оптике, в частности исследованиями солнечного спектра (см.: [29, 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 г.); вообще же оптика для Бальзака и его современников ассоциировалась с Гофманом, представившим ее в «Песочнике» как магическую науку, оживляющую искусственные образы (о чем мечтает и Френхофер).

родиться богачом» [II, р. 427; I, с. 385]), которое должно было бы избавить его от необходимости наниматься в армию. Таинственность его биографии способствует эффекту романтической фантастики, который определяется не сверхъестественным характером событий (они могут и отсутствовать или естественно разъясняться), а тем, что загадочные лица или события описываются только извне, чужими глазами, при дефиците информации.

Френхофер — жрец или даже шаман искусства, в тайне создающий сверхсовершенную картину, над которой он работает с исключительной тщательностью. Пытаясь написать на холсте абсолютно живую, «воплощенную» фигуру (см.: [17]), он соперничает с природой и богом и косвенно сближает себя с легендарными творцами людей — Прометеем и Пигмалионом¹⁵. 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... [II, р. 422; I, с. 379] (в данном случае речь идет об исправлении Френхофером картины Порбуса).

У него когда-то был наставник, голландский художник Мабузе¹⁶, которого он поминает часто и по-разному — то как гениального пьяницу, не всегда достигавшего совершенства («Мабузе сам сознавался в этом с грустью, когда не бывал пьян» [II, р. 423; I, с. 380]), то как высшее существо, к которому он взывает как к божеству («О Мабузе!...» [II, р. 420; I, с. 377]). Нельзя, конечно, утверждать, что именно дух голландского живописца вселяется в него в моменты творческого экстаза, но несомненно, что он переживает влияние учителя амбивалентно, наделяя его двусмысленной колдовской силой¹⁷: Мабузе вроде

15 «Факел Прометея угасал не раз в твоих руках...» [II, р. 417; I, с. 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» [II, р. 425; I, с. 382].

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

17 Возможно, именно двусмысленную фигуру Мабузе из «Неведомого шедевра» вспоминал немецкий (люксембургский по происхождению) писатель Норберт Жак, нарекая *доктором Мабузе* rispetтабельно-демонического гения зла, который был выведен в его романах и рас-

бы «передал ему секрет рельефа, свое умение придавать фигурам <...> необычайную жизненность» [II, р. 426; I, с. 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!..» [II, р. 420; I, с. 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», Люсьена де Рюбампре из «Утраченных иллюзий», — то Френхофер принадлежит к «сверхчеловеческой породе людей всепожирающей страсти, таких как Вотрен, Гобсек, Горио и Валтасар Клаас» [II, р. 147–148]. Последний из перечисленных 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 своего появления в творчестве Бальзака, так и по специфически *познавательной* направленности своей страсти. Их *libido sciendi* — настоящий трагический *hybris*; охваченный им герой пытается постичь нечто нечеловеческое, но в итоге гибнет, так и не сумев свершить задуманное¹⁸.

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» [II, р. 428; I, с. 385], у Порбуса он доказывает свой талант, скопировав «быстрыми штрихами фигуру Марии» с картины мэтра [II, р. 420; I, с. 377]. Он производит в большом количестве малоценные, учебные произведения, иные из которых прямо копируют чужие: это школьное подражание образцам.

Иначе работает мистик Френхофер. В его доме и мастерской развешаны «чудесные композиции», которые он презрительно объявляет своими

сказах 1920-х гг., а затем стал знаменитым киногероем благодаря фильмам Фрица Ланга.

¹⁸ Многие интерпретаторы ничтоже сумняшеся пишут о «самоубийстве» Френхофера, хотя у Бальзака сказано просто «умер в ночь, сжегши все свои картины» [II, р. 438; I, с. 397]. Писатель скорее имел в виду мотивировку не психологическую (самоубийство от отчаяния), а магическую — смерть от утраты своей «внешней души», прежде сосредоточенной в картинах, особенно в одной из них.

«заблуждениями», промежуточными эскизами [II, p. 435; I, c. 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 выясняется, что он сам уже много лет улучшает собственный шедевр. Его главное искусство — 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 [II, p. 422; I, c. 379].

Следует критически понимать его эстетический лозунг: «задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать» [II, p. 418; I, c. 375]. Вдохновенный, одержимый демоном художник стремится «выражать» внешнюю природу, но на самом деле воспроизводит вонне 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 своим 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! [II, p. 422; I, c. 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 стороны, 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 неопита.

В соответствии с типичной схемой, согласно которой функционирует интрадиегетический образ в романтической фантастике (см.: [5]), эта картина помещена в динамическую рамку из других визуальных образов, причем у Балзака 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» [II, р. 423; I, с. 381] (эта картина еще сыграет свою роль в сюжете). 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 опять-таки подчеркивает его промежуточно-эскизный характер — «это я намалевал, чтобы изучить позу, картина ничего не стоит» [II, р. 435; I, с. 393]. Временная, синтагматическая развертка визуальных образов соответствует рассказу об инициации — восхождению по ступеням художественного мастерства, — а теоретические речи Френхофера о живописи, подробные и вдохновенные (хотя, по мнению комментаторов, сбивчивые и малооригинальные)¹⁹, вводят все эти образы в одну парадигму, это варианты Образа как такового, судьба которого и развертывается в новелле, проходя через разные его воплощения. Визуальный образ одновременно и обобщается, и нарративизируется.

Подобно визуальным образам в романтической 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 людей «на его полотне ничего нет» [II, р. 437; I, с. 396], а только их глазами картина нам и показана²⁰. Это чисто негативное полотно, *несуществующее* (вымышленное писа-

19 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.: [26, р. 116]). Вообще же новелла Бальзака, несомненно, предсказывает ситуацию в искусстве конца XX в., когда новое произведение при своем появлении на выставке должно сопровождаться теоретическим манифестом или философским комментарием — широковещательным и глубокомысленным, но часто неконкретным и малодоказательным.

20 Выше уже сказано о невидимости картин для читателя новеллы. Единственный абзац, где шедевр Френхофера описан формально от лица рассказчика, начинается словами

телем), *уничтоженное* своим автором, *невидимое* (для нас, читателей) 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 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» [21, р. 191], импрессионизма [26, р. 97], сюрреализма [26, р. 189], абстракционизма [19, р. 58–78]; следы ее эстетики находили в абстрактном экспрессионизме Джексона Поллока [16, р. 44] и Виллема де Кунинга [28, р. 163]; а еще раньше в бальзаковском живописце узнавал себя Поль Сезанн [15, р. 65]. Действительно, созданный Френхофером визуальный объект являет взору 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 без-образность — высшая форма образа.

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») [17, р. 43–45]. 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» [11, р. 416; I, с. 373], чтобы ощущался «воздух между этими руками [персонажа] и фоном картины» [11, р. 416; I, с. 373]; он даже признавал превосходство скульптуры над живописью, так как она непосредственно воспроизводит объемы: «скульпторы могут ближе подходить к истине, чем мы, живописцы» [11, р. 424; I, с. 382]. В итоге он добился такого эффекта в своем «шедевре», но этот итог парадоксален: объемной оказалась не изображенная фигура (ее вообще

«Подойдя ближе, *они заметили* в углу картины...», означающими, что и здесь фактически излагаются впечатления персонажей.

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» [II, р. 436; I, с. 394], как определяет это озадаченный Пуссен. Стоящий рядом Порбус тут же уточняет: «Под этим скрыта женщина [II у a une femme là-dessous]!» [II, р. 436; I, с. 394], — догадываясь, что живописец сделал невидимым собственно образ, бесконечно дописывая и докрашивая его²¹. 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» [II, р. 436; I, с. 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 текста²². Для зрителей они слились в «беспорядочное сочетание

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

22 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?» [II, р. 424–425; I, с. 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 цветное 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 г., а второй был введен, вместе с прочими рассуждениями о живописи, лишь в редакцию 1837 г., 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...» [II, р. 1421, комментарий].

мазков, очерченное множеством странных линий» [11, р. 436; 1, с. 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 логикой собственно рассказа о нем.

Однако в представлении самого художника у этой серии отменяющих друг друга образов есть предел, они все отсылают к одному объекту. Задача, которую он стремился решить, — задача фигуративная, пусть даже реальный результат работы катастрофически разошелся с нею. Френхофер — не «беспредметник» XX в., он хотел написать не абстрактную цветовую композицию, но абсолютно похожее изображение, которое создавало бы полную иллюзию натуры, упразднив свою материальную основу: «это не полотно, это женщина» [11, р. 431; 1, с. 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 <...> Смотрите, вот здесь рама, мольберт, а вот, наконец, мои краски и кисти... [11, р. 435–436; 1, с. 393–394].

По словам Луи Марена, Френхофер добивался эффекта «абсолютной обманки, т. е. 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» [29, р. 238]. Иными словами, 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 «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

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).

больше не упоминаемое в произведениях Бальзака, и комментаторы могут лишь строить догадки о происхождении ее фамилии [25]. 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 Мабузе²³. 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 в., когда писалась и переписывалась бальзаковская новелла, не говоря уже о XVII в., 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)²⁴, — 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 ее священную тематику косвенно намекает одно ее беглое определение — хотя формально оно лишь гипотетически излагает переживания ее автора. Френхофер мысленно сравнивает красоту своей Катрин Леско с красотой приведенной к нему натурщицы:

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 [II, р. 434; I, с. 392].

Наш перевод этого пассажа расходится с переводом И. Брюсовой, которая пыталась сгладить противоречия бальзаковского текста. Действи-

23 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» (1834).

24 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.

тельно, высокий термин «дева» (*vierge*) при характеристике живописного сюжета читается как отсылка если не к деве Марии²⁵, 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, 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:

Тот, кто посмотрел бы на нее, увидел бы женщину, лежащую под пологом на бархатном ложе. Близ женщины — золотой треножник, разливающий благовония. У тебя явилось бы желание взяться за кисть шнура, подхватывающего занавес, тебе казалось бы, что ты видишь, как дышит грудь... [II, p. 432; I, c. 390].

Поза, обстановка, атрибут — золотая кадилница, обозначающая негу и сладострастие, — никак не согласуются со священным сюжетом и скорее напоминают знаменитые картины Тициана и Веронезе, изображающие Венеру²⁶. Подобная трактовка сюжета картины могла лишь угадываться в журнальной публикации и была эксплицирована в первом книжном издании «Неведомого шедевра» (1831): в нем Френхофер дважды — словно боясь, что мы не запомним, — повторяет, что на картине изображена *куртизанка*²⁷. Однако в последней редакции текста (1847) эти разъяснения опять исчезли, и героиня картины снова именуется просто «Катрин Леско». Бальзаковский текст опять колыхается, загадка женщины на картине то разрешается, то вновь затемняется. Загадывалась она в первой части новеллы, а свое разрешение (эфемерное и неполное)

25 Слово *vierge* написано у Бальзака со строчной буквы, а не с прописной, как обычно принято при обозначении богоматери. Однако строчная буква тоже может употребляться, именно в тех случаях, когда речь идет не о евангельском персонаже как таковом, а метонимически о стандартном сюжете изобразительного искусства (*les vierges sculptées*, etc.).

26 См.: [26, p. 43]. Венеру упоминает сам Френхофер в своих мечтаниях об идеальной натуре («но где же найти ее живой <...> эту необретаемую Венеру древних?» [II, p. 426; I, c. 383–384], а затем ее имя вновь возникает как метафора при описании его произведения: «Нога на картине производила такое же впечатление, как торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города» [II, p. 436; I, c. 394]. В «Эликсирах сатаны» Гофмана — романе, который считают одним из сюжетных источников «Неведомого шедевра», — одержимый бесом художник Франческо пытается кощунственно пародировать икону святой Розалии, написав в ее облике Венеру.

27 «...Прекрасная куртизанка Катрин Леско, по прозванию *La Belle-Noiseuse*» [II, p. 1424, комментарий; I, c. 391]; «...для моей Катрин Леско, прекрасной куртизанки» [II, p. 1425, комментарий; I, c. 393].

получает во второй — как и в других случаях, синтагматическая развертка повествования соответствует парадигматической смене версий текста.

Итак, Катрин Леско — скорее блудница, чем святая, хотя примененное к ней определение «дева» так никуда и не делось из текста. Это, однако, не разрешает вопрос о жанре френхоферовского шедевра. Действительно, у религиозной или же мифологической картины (будь то с изображением христианской «девы» или языческой «Венеры») часто бывает живая модель, натурщица; их может быть даже несколько, и их образы, слитые вместе, служат *означающим* для идеального, виртуального образа легендарного персонажа. Такова стандартная референциальная ситуация классической живописи: картину называют именем воображаемого героя, а не реальной модели. Напротив того, у Бальзака куртизанка Катрин Леско, даже если она и написана (такое могло быть) в облике богини Венеры, сама дала свое имя и прозвище картине Френхофера — она не *означающее*, а означаемое этой картины. Стало быть, картина относится к другому жанру — жанру *портрета*. Такое определение однажды действительно применяется к ней, хотя опять-таки вскользь и уклончиво, так, что его можно приписывать либо рассказчику, либо (в режиме несобственно прямой речи) кому-то из персонажей: «...стали искать *портрет*, о котором шла речь, но не могли его найти» [II, p. 435; I, c. 393]²⁸. По существу оно столь же сомнительно, сколь и первое определение: Френхофер, по его словам, работает над картиной целых десять лет — какой портрет пишется так долго, и какая женщина станет ждать столько времени своего портрета? И даже если допустить, что художник когда-то давно сделал с нее первый набросок, а дальше совершенствовал его по памяти (жива ли еще Катрин Леско? и жила ли она когда-нибудь вообще, или это плод фантазии старого живописца?), остаются необъяснимыми его жалобы на нехватку идеальной природы, «небесной красоты», в поисках которой он готов отправиться в Азию и даже спуститься «в загробный мир» [II, p. 426; I, c. 384]. Действительно, портрет — это такой жанр, где не требуется изображать идеально прекрасного человека: художник должен, используя ресурсы своей техники, передать индивидуальность реального, конкретного лица; Френхоферу же,

28 Слова «портрет, о котором шла речь» (в оригинале *le portrait annoncé*) [II, p. 435; I, c. 393] отсылают к предыдущим репликам Френхофера: однако он ни разу не употребил слова «портрет», пользуясь более общим термином «произведение» [II, p. 434; I, c. 393]. Можно предполагать недоразумение: зрители картины поняли из объяснений ее автора больше, чем он сам имел в виду сказать.

судя по его словам, для завершения картины недостает одновременно и техники («я, вероятно, ошибся в каких-нибудь частностях» [11, р. 430; 1, с. 388]), и натуры. Впечатление такое, что он пытается написать на полотне, условно говоря, Венеру, но почему-то называет ее не Венерой, а Катрин Леско: стремится к идеалу красоты, но фатально сбивается на его эмпирические индивидуальные воплощения.

Симптомом этого противоречия является «бурно-эротическое отношение, связывающее Френхофера» с Катрин Леско [13, р. 83], т. е. перверсивное отношение к образу. Эротическое желание может направляться лишь на конкретный объект, а не на абстрактный идеал, и художник-иконофил видит на своей картине не обобщенно-воображаемую фигуру, а реальную (?) модель, которую называет своей «супругой», «женой»²⁹ и с которой «живет уже десять лет».

Моя живопись — не живопись, это чувство, страсть! <...> Разве обладаем мы фигурами Рафаэля, ариостовской Анджеликой, дантовской Беатриче? Нет! мы видим лишь их формы! Так вот, творение, которое я храню наверху под замком, — исключение в нашем искусстве; это не полотно, это женщина [11, р. 431; 1, с. 389].

Превратив искусственный образ в сакрально-эротический «идол» [11, р. 432; 1, с. 390], художник ревниво прячет его от чужих глаз, вписываясь в ряд типичных романтических мужей-ревнивцев — вместе с восточными деспотами, держащими своих жен взаперти в гареме, или же с героем греческой легенды царем Кандавлом (выведенным позднее, в 1844 г., в одноименной новелле Теофиля Готье), который тоже долго не решался никому показать свою красавицу-супругу.

Прекрасная прекословница

Итак, на «неведомом шедевре» Френхофера — по крайней мере по авторскому замыслу — не миф и не портрет, а лукавая подмена одного другим; образ фантазматически слипается с собственным объектом. В этом контексте следует истолковывать и главное сюжетное событие новеллы

²⁹ В большинстве редакций текста (кроме собрания сочинений 1846 г.), Порбус просит Френхофера показать свою «возлюбленную», *maitresse* [11, р. 424; 1, с. 381].

Бальзака — появление *второй* модели, которая понадобилась Френхоферу, чтобы завершить свой шедевр. Зачем нужна вторая модель — об этом он говорит очень кратко, в связи со своей затеей поехать на Восток: «чтобы там найти себе модель и *сравнить* свою картину с различными натурами» [II, р. 430–431; I, с. 388]. И потом повторяет, уже увидев приведенную к нему красавицу: «О, представьте мне ее на одно мгновение <...> и вы *сравните* ее с моей Катрин» [II, р. 434; I, с. 392]. Вторая модель нужна не для изображения, а для *сравнения* с первой, уже написанной красавицей; сравнивать будет сначала автор, а потом зрители-художники. Чтобы окончательно убедиться в совершенстве картины, ее нужно увидеть со стороны, сопоставить с натурой — но *не с той*, которая на ней собственно написана; с той же целью в первой части новеллы, закончив поправлять картину Порбуса, Френхофер разглядывает ее *в зеркало*, т. е. в искусственно искаженной, «остраненной» перспективе³⁰. Семиотически это можно соотнести с трехчленной схемой знака: в нем взаимосвязаны материальное означающее (расписанный холст) и виртуальное означаемое (фигура Катрин Леско), но образуемая ими структура должна быть привязана, словно якорем, к реальному референту — каковым в данном случае и служит новая натурщица. Она вступает в действие во второй части новеллы и действует как разлагающий, аналитический элемент образа, делающий явным его имплицитное расслоение.

Двойственность была имплицитно присуща уже самой гипотетической героине картины. Как сказано выше, в ряде редакций новеллы она носит прозвище La Belle-Noiseuse. По форме оно соответствует именам других старинных куртизанок из произведений Бальзака — La Belle Imperia (одна из героинь «Озорных рассказов», Contes drolatiques, 1832) или La Belle Romaine (эпизодический персонаж повести «Нелюбимый сын», L'Enfant maudit, 1837). По смыслу же оно амбивалентно, подобно «фантастическому» облику художника, создавшего портрет Катрин Леско: она «прекрасная» (belle), но и «сварливая», «спорщица», «прекословница» (примерно таково значение редкого слова noiseuse)³¹. Референциальная двойственность живописного

30 Такой прием сходен с другим, нередко применяемым живописцами, — перевернуть картину вверх ногами, чтобы убедиться в уравновешенности ее композиции (благодарю за это указание О.Е. Этингоф).

31 Философ Мишель Серр улавливал в эпитете noiseuse старинное значение слова noise — «шум, гам» (ср. современное английское noise). Героиня картины, по его мысли, воплощает стихийно-бесформенное начало, отчего она и непредставима в виде устойчивого образа: «la belle

образа отражается в морально амбивалентном прозвище героини³², которая двусмысленна и по своему социальному статусу — куртизанка, воплощение греховной любви. Последний мотив подчеркнут, так как фигура куртизанки, вообще весьма значимая для Бальзака (ср. роман «Блеск и нищета куртизанок», *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838–1847), представлена в «Неведомом шедевре» еще двумя женскими персонажами. Один из них — святая Мария Египетская на картине Порбуса. Согласно ее житию из «Золотой легенды», уже после своего религиозного обращения, во время паломничества из Египта в Иерусалим, ей пришлось расплатиться собственным телом за перевоз по морю, в последний раз прибегнув к своему низменному ремеслу. Именно этот двусмысленный эпизод изображен Порбусом, и юный Пуссен, восхищаясь его работой, особо отмечает «выражение нерешительности у лодочника» [II, p. 420; I, c. 377] — подразумевается, что эта «нерешительность» вызвана двойственностью самой Марии, которая вот в этот самый момент превращается из блудницы в святую отшельницу.

В роли продажной женщины — продаваемой за право взглянуть на запретный образ — чувствует себя и единственная реальная, т. е. не нарисованная героиня «Неведомого шедевра», подруга Никола Пуссена Жиллетта. Противясь его уговорам, она не хочет позировать Френхоферу, для нее это значит «погубить себя» [II, p. 429; I, c. 387], отдаться — пусть лишь «визуально», в виде образа — чужому человеку. Показ эквивалентен проституции; в том же смысле и Френхофер не желает выставлять напоказ свою Катрин, объясняя, что это было бы «бесчестием» и «отвратительной проституцией» [II, p. 431; I, c. 389]; так же и Жиллетта, приведенная в его мастерскую, напоминает своим видом «юную грузинку, пугливую и невинную, похищенную разбойниками и отведенную ими к работорговцу», и слезы у нее на глазах являют «немой укор насилию над ее стыдливостью» [II, p. 433; I, c. 391].

noiseuse — это море, ропот волн» [35, p. 50]. Такая идея соответствует подвижно-«колышущейся» природе всего бальзаковского текста, хотя вычитывать ее в конкретном прозвище персонажа, пожалуй, выглядит натяжкой, а морские метафоры автора — и вовсе проекцией на текст его личного биографического опыта (Мишель Серр в молодости служил офицером военного флота).

32 Ср. амбивалентный облик Венеры Ильской в одноименной новелле Мериме (*La Vénus d'Ille*, 1835): «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 бесчувственностью» [32, p. 97].

По замечанию одного критика, «“Неведомый шедевр” состоит из истории трех пар — Порбуса и Марии Египетской, Пуссена и Жиллетты, Френхофера и Катрин Леско...» [20, р. 47]. Можно добавить, что все эти пары изоморфны: в каждой из них есть художник + женщина, соотношенная с живописным образом (изображенная, позирующая) и так или иначе реально или символически протитирующая себя. Дело обстоит даже еще сложнее: слово «проституция», сказанное в сердцах Френхофером, относится не к профессии Катрин Леско, а к предполагаемой демонстрации ее сакрализованного, свято оберегаемого образа; блудница Мария Египетская уже стала подвижницей, и «лодочник», которому она отдается, в замешательстве ощущает себя участником священного обряда; наконец, символическая измена Жиллетты мало того что носит образно-визуальный характер, но и совершается не ради денег или иных выгод, а ради *чести*, чтобы доказать возлюбленному свою готовность всем пожертвовать ради него. Проституция в «Неведомом шедевре» — не корыстная, а *жертвенная*, а то и просто сакральная, как у пушкинской Клеопатры из написанных в те же годы «Египетских ночей» («Клянусь, о мать наслаждений, / Тебе неслыханно служу...»).

Известно, как внимателен обычно Бальзак к денежным расчетам и сделкам своих персонажей. В «Неведомом шедевре» мотив денег возникает всего однажды, когда Френхофер щедро платит два золотых за ученический эскиз Пуссена: сумма очевидно завышенная, но это вообще не плата за работу, а благотворительное пожертвование старого и богатого художника талантливому и бедному собрату. Убедая самолюбивого юношу не отвергать эту помощь, его старший коллега Порбус сравнивает Френхофера с «королем» — действительно, принять милость от короля не может быть стыдно; т. е. в мире новеллы нет буржуазной расчетливости, заботы о верной цене, деньги служат не рыночным средством платежа, а роскошным царским даром. Так же функционируют в этом мире и женщины: ими символически обмениваются мужчины, но это возвышенно-дарственный обмен. Он соревновательный, ставки в нем должны возрастать³³, и в конце концов на карту ставится то, что дороже всего: живая Жиллетта обменивается — в конечном счете добровольно обменивает себя,

33 «Френхофер втягивается в игру потлача, дара и ответного дара...» [16, р. 23]. Как известно, по теории Клода Леви-Стросса обмен женщинами (в ходе межклановых брачных союзов) является одним из трех главных видов обмена в традиционных обществах, наряду с обменом словами и дарами.

свой зримый образ — на нарисованную Катрин Леско, на право созерцать ее образ, предоставляемое ревнивым Френхофером. «Но ведь тут женщина — за женщину!» [II, р. 432; I, с. 390], — уговаривает старика Порбус, который служит посредником и в этой сделке. Он мог бы сказать «образ за образ», потому что в мире профессиональных образотворцев это и есть высшая ценность.

Как показал Юбер Дамиш, обмен в бальзаковском рассказе принимает разнообразные формы, но все время происходит *по поводу искусства*, по поводу визуального образа: вначале между художниками циркулируют имена (Пуссен подписывает свой рисунок, Френхофер готов подписать исправленную им картину Порбуса), а «после этого обмена именами, после обмена стыдливостью, если не девственностью, двух женщин [добавим: не просто женщин, а *моделей*. — С.З.], следует обмен взглядами, которым завершается цикл» [Iб, р. 24]. Профессиональные взгляды двух художников — Френхофера на Жиллетту и Пуссена и Порбуса на его картину — получают символическую весомость как результат других, предшествующих обменов; эти обмены проецируются на главный визуальный образ новеллы, наполняя его энергией повествовательного сюжета. Сама по себе картина, где «ничего нет», оставалась бы лишь курьезом, не будь в нее впечатаны, вложены уже после ее написания судьбы трех участников обмена — Пуссена, жертвующего любимой девушкой, Жиллетты, теряющей любовь, и самого Френхофера, чья работа утрачивает цель: «У меня нет ни таланта, ни способностей, я теперь просто богатый человек, который ходит, никуда не идя» [II, р. 438; I, с. 396]. Заветная картина для них словно игорный стол, на который все они выложили свои ставки — и все проиграли.

Как же деформируется визуальный образ, будучи включен в этот сюжет? Обмен между людьми — процесс, развернутый во времени, образующий «историю» и, что еще важно, дискретный. В нем четко разделены и противопоставлены позиции «контрагентов», и Бальзак подчеркивает это, например, в драматическом диалоге Пуссена и Жиллетты, которые непрестанно обмениваются не просто словами, но вызовами, уступками и жертвами, разыгрывая не столько любовную близость, сколько соперничество в чести. Этой своей дискретностью обмен противоречит творческим установкам Френхофера; через него диегезис разъедает мимесис, дисконтинуальное начало рассказа вторгается в континуальность образа.

Френхофер — убежденный художник-континуалист; он отрицает рисунок, проводящий дискретные членения на картине, и мечтает воссозда-

вать натуру, состоящую «из ряда округлостей, переходящих одна в другую» [II, р. 424; I, с. 382]. Его учитель Мабузе в качестве фокуса умел представить гнущуюся жесткими складками бумагу как мягко, непрерывно струящийся шелк, наподобие полы одежды (по-французски рап, согласно трактовке Ж. Диди-Юбермана):

...когда ему случилось пропить шелковую узорчатую ткань, в которую ему предстояло облечься для присутствия при торжественном выходе Карла Пятого, Мабузе сопровождал туда своего покровителя в одеждах из бумаги, разрисованной под шелк. Необычайное великолепие костюма Мабузе привлекло внимание самого императора, который, выразив благодетелю старого пьяницы восхищение по этому поводу, тем самым способствовал раскрытию обмана [II, р. 427; I, с. 384].

В этом анекдоте³⁴ идея иллюзорной имитации непрерывной, хотя гибкой поверхности представлена комически; но того же эффекта всерьез добивается и Френхофер на своей картине. Михаил Ямпольский сближает его с эффектом «близкого», не-дистантного зрения, когда объект видения как бы вплотную, без перспективного разрыва «прилипает» к сетчатке глаза и соответственно не дает дискретно-расчлененного образа: «Френхофер создает свою живопись в соответствии с принципами изображения на сетчатке <...>. Чистое, нефигуративное видение — это видение чистого цвета, заменяющего фигурацию “оградой из красок”» [9, с. 194, 196]³⁵.

Действительно, для зрителей созданный Френхофером визуальный объект сплюснен, лишен перспективы: вместо видимой глубины пространства — толща наложенных друг на друга цветовых пятен. И вот на этом-то сплошном фоне выступает одна опознаваемо фигуративная, т. е. резко ино-

34 Он позаимствован Бальзаком из книги Ж.-Б. Дешана «Жизнь фламандских, немецких и голландских живописцев» (1753–1763; см.: [26, р. 46]) и рассказан в новелле Порбусом, а «покровителем» и «благодетелем» Мабузе был, как можно понять, сам молодой Френхофер.

35 «Ограда из красок» — вариант перевода выражения *muraille de peinture*, «стена из красок». Трактовки Диди-Юбермана и Ямпольского не вполне совпадают: один подчеркивает гибкость и толщину рап, другой — абсолютную плоскость, отсутствие всякой глубины при «видении на сетчатке». Окончательно разрешить это разногласие нельзя: картина Френхофера — вымышленная и не может быть предъявлена для объективного анализа, а ее описание в тексте не дает достаточных оснований для выбора одного из двух объяснений.

родная деталь — виднеющийся «в углу картины кончик голой ноги» [11, р. 456; 1, с. 394]. Эта отделенная от тела, неизвестно кому принадлежащая ножка — элемент дискретности, внедренный в визуальный образ.

В ней, безусловно, отражается фетишистское отношение Френхофера к образу/телу Катрин Леско. Как комментирует психоаналитик Поль-Лоран Ассун, «“обожать” женщину удастся лишь при ее “разделении на кусочки”», и таким способом мужчина-художник пытается избыть свой страх кастрации [10, р. 105, 107]. В плане собственно визуальных ассоциаций ножка «в углу картины» (вероятно, нижнем) кажется выступающей из-под полы, из-под подола — бесформенного нагромождения цветowych пятен, закрывающего от зрителей всю остальную фигуру словно платьем; возможно, Бальзак более или менее бессознательно имел в виду такую расхожую эротическую образность, изобретая главную деталь своей новеллы³⁶. Тогда «хаос красок» на картине объясняется ревнивым стремлением живописца *одеть* вожделенную фигуру, оставив на виду только ножку-синекдоху, часть, по которой предлагается представлять себе целое³⁷.

Можно, однако, пойти еще дальше. Если от гипотетической психологии Френхофера вновь обратиться к повествовательному развитию

36 Женская ножка как эротический фетиш — общее место в культуре XVIII — первой половины XIX вв.: см., например, во Франции роман Ретифа де ла Бретона «Ножка Фаншетты» (*Le Pied de Fanchette*, 1769), а в русской литературе — знаменитое отступление о ножках в первой главе пушкинского «Евгения Онегина». В интертекстуальном плане особенно любопытна фантастическая новелла Теофиля Готье «Ножка мумии» (*Le Pied de momie*, 1840): открывающая ее сцена в лавке древностей очевидным образом отсылает к «Шагренево́й коже» Бальзака (*La Peau de chagrin*, 1831), а потому возможно, что и ее заглавный мотив — ножка, отделенная от тела, — является визуальной реминисценцией из другого произведения того же автора, «Неведомого шедевра».

37 Так объясняет это Мишель Бютор: «...Бальзак — ученик Кювье, и по ноге надо уметь восстановить всю женщину» [14, р. 111]. Иначе представляет дело Жорж Диди-Юберман. Согласно его интерпретации, «хаос красок», лишивший картину фигуративности, возник при попытке художника вывернуть вожделенное женское тело наизнанку, показать его в оптически невозможном внутреннем ракурсе: «Этот “хаос красок”, конечно, наводит на мысль об *аутоскопии*. Красочное полотнище [пан] на картине Френхофера <...>, возможно, представляет собой кровавую изнанку портрета Катрин: Катрин, как она видится *изнутри*» [17, р. 126]. Если принять эту эффектную, хотя трудно доказуемую гипотезу, то фигуративная ножка окажется последним остатком «внешнего», не вывернутого тела, чем-то вроде Ахиллесовой пяты, не преображенной творческим радикализмом художника. Она не «торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города» [11, р. 436; 1, с. 394], она сама является руиной, остатком инвертированной, до неузнаваемости переработанной природы.

новеллы, то загадочная деталь на картине заставляет задаться вопросом о сеансе позирования, непосредственно предвещающем ее предъявление зрителям. Этот сеанс представлен в рассказе как «черный ящик»: на «входе» в мастерскую художника вступает натурщица, а на «выходе» появляется картина, которую художник объявляет своим «совершенным» творением [II, р. 434; I, с. 393]. Что же произошло в промежутке, за дверями мастерской?

Разумеется, подобные вопросы — «а как там было на самом деле?» — следует ставить осторожно, они не всегда применимы к художественному повествованию. В его вымышленном мире существуют только факты, прямо или хотя бы намеком упомянутые в рассказе, и не существуют никакие другие, даже логически вытекающие из них³⁸. Оттого бессмысленно гадать, например, о том, зачем в первой части новеллы Френхофер пришел в мастерскую Порбуса (мотив его визита никак не объяснен в тексте); или как случилось, что начинающий, нищий, никому не известный живописец Пуссен, едва приехав в Париж из провинции, завоевал там любовь красивейшей девушки Жиллетты (об этом сказано одной фразой, в самых общих словах). Подобные обстоятельства находятся за рамками рассказа, и их необъясненность входит в норму художественной условности. Иначе, однако, обстоит дело с позированием Жиллетты: это кульминационная сцена новеллы, к ней драматически подводит все предыдущее действие, и ее оккультация специально подчеркивается как повествовательная аномалия. Эта сцена не только выведена за рамки читательского кругозора (как и все произведения искусства, фигурирующие в новелле), но и скрыта от остальных персонажей — от Порбуса и Пуссена, которые в течение всего сеанса ожидают у двери мастерской и могут лишь строить предположения о том, что творится внутри: «Ах, она раздевается... Он велит ей повернуться к свету!.. Он сравнивает ее...» [II, р. 434; I, с. 393].

Фокусируя рассказ на этих не-видящих свидетелях, Бальзак искусно оставляет без ответа деликатный вопрос: действительно ли Жиллетте пришлось обнажаться перед Френхофером? Положительный ответ как будто очевиден и подтверждается рядом косвенных указаний: так предполагают

38 См.: [33, р. 134]. Томас Павел приводит пример как раз из Бальзака: в вымышленном мире «Человеческой комедии» есть персонаж Вотрен, но нет его предков, и мы не вправе строить никаких догадок о том, кем были эти люди.

Порбус и Пуссен, мыслью об этом заранее терзается сама стыдливая девушка, на это намекает, по крайней мере внешне, и реакция Френхофера на ее появление («он, *по привычке художников, так сказать*, раздевал девушку взглядом, угадывая в ее телосложении все, вплоть до самого сокровенного» [11, р. 433; т. с. 391–392]³⁹). Однако оговорки рассказчика обозначают гипотетичность изложения мыслей персонажа; в описаниях же своей картины тот ни разу не говорит определенно, что ее героиня изображена обнаженной; упоминаются лишь некоторые части ее тела — «как дышит грудь» [11, р. 432; т. с. 390] и т. д., — которые могли бы быть и прикрыты одеждой. Жорж Диди-Юберман отметил, что Френхофера-художника вообще интересует не столько нагота, сколько *телесность* изображаемой фигуры [17, р. 20] — «живая, пористая, влажная, теплая» поверхность кожи, где чувствовались бы «*лоск и кровь*» [17, р. 34]. Такого эффекта можно добиться и не раздевая модель донага — достаточно лишь тщательно написать ее лицо, руки... или босую ногу.

Сеанс позирования Жиллетты не должен был продолжаться долго — «предоставьте мне ее на одно мгновение», просил Френхофер. Строго говоря, задуманное им сравнение живой природы с готовой картиной вообще вряд ли могло называться *позированием*, однако Пуссен, убеждая свою подругу согласиться на неприятное для нее испытание, произносил именно такое слово: «...тебе пришлось бы *позировать* перед другим» [11, р. 429; т. с. 387]. А что если он угадал верно? Что если Френхофер, художник-перфекционист, мастер усовершенствований и «последних мазков», при виде новой прекрасной модели не удержался и взялся-таки снова за кисть? В первой части новеллы рассказано, как стремительно он умеет переделать картину; но, конечно, за короткое время он все же не успел бы радикально переписать «портрет» Катрин Леско, изобразив на нем Жиллетту. Что он мог бы сделать — это *закрасить* его, одеть «хаосом красок», подобно тому как в дальнейшем, после демонстрации коллегам, он «задерживал свою Катрин зеленой саржей» [11, р. 438; т. с. 396–397]. Но если все-таки допускать, что в картину каким-то способом была вписана сама Жиллетта, то напрашива-

39 Это казалось само собой разумеющимся и одному из первых рецензентов «Неведомого шедевра» Эмилю Дешану: «Никола Пуссен <...> заставляет свою восхитительную и стыдливую возлюбленную показываться обнаженной постороннему человеку...» (Deschamps E.M. de Balzac // *Revue des deux mondes*. 1831. Vol. 4. P. 313–322; цит. по предисловию Р. Гиза к «Неведомому шедеву» в издании «Плеяды»: [11, р. 407]).

ется иная гипотеза: Френхофер написал с нее *ножку*, единственную опознаваемо-фигуративную деталь на своей картине, единственный «реалистичский» элемент, добавленный к «абстрактной» композиции; единственный внятней образ, который еще связывает видение безумного живописца с видением его здравомыслящих собратьев. Если так, то на картине совмещены не просто два разных образа, но образы двух разных женщин — один вообще незримый (фигура полулегендарной Катрин Леско), другой фетишистски частичный (нога реальной Жиллетты).

Следует подчеркнуть: эти гипотезы недоказуемы, и Бальзак, надо полагать, намеренно сочинял финал своей новеллы так, чтобы заставить читателя теряться в «фантастических» догадках⁴⁰. Для рецептивной структуры текста существенно именно то, что своими недомолвками и двусмысленностями он побуждает читателя к подобным гипотезам. Схема «черного ящика» получает специфическое наполнение: на входе — новая натурщица, *отличная* от первоначальной модели картины, на выходе — деталь самой картины, *отличная* от основного визуального объекта, который на ней представлен. Девушка Жиллетта и ножка на холсте уравниваются своей инаковостью, инородностью по отношению к картине или к ее референту. В любом случае паралогическая логика повествования — «после этого, значит вследствие этого» [2, с. 207] — заставляет предполагать, что лицемерие Жиллетты повлияло на решение Френхофера показать зрителям свой шедевр, а стало быть именно оно и повлекло за собой катастрофическую развязку. Энергия читательских ожиданий, драматическая энергия вызовов и уступок между персонажами, которые привели Жиллетту в мастерскую художника, была слишком велика, чтобы разрядиться простым сравнением двух женских фигур, при котором художник всего лишь убедился бы в превосходстве своего произведения над живой натурой. Эта энергия должна была как-то деформировать сам сокровенный образ на холсте.

Иконическая инородность Жиллетты — мотив, развернутый на всем протяжении рассказа о ней. В отличие от прочих персонажей новеллы (считая

40 Подобный прием — подчеркнутая недосказанность кульминационной сцены, когда читатель не может даже угадать, какие события (вероятно, как-то связанные с эротикой) в ней происходят, — практиковался в «неистой» и «фантастической» литературе начала 1830-х гг. В другой работе мы разбирали, например, повесть «Летиция» из сборника Эдуарда Пуйя и Шарля Менетрие «Калибан» (Caliban, 1834), где в таком уклончивом мودусе сообщалось о страшной мести героини неверному любовнику. См.: [6, с. 100].

даже «закадровых» вроде Мабузе), эта девушка не только не является художницей, но и вообще *враждебна образу*. Она ревнует Пуссена к своим собственным изображениям, которые он с нее пишет, — «потому что в эти мгновения твои глаза мне больше ничего не говорят. Ты совсем обо мне не думаешь, хоть и смотришь на меня...» [II, р. 428–429; I, с. 385]; во время работы художник *видит* не модель, а образ, встающий в его воображении. Та же неприязнь к образу (а не просто стыд выставляться напоказ) была глубинной причиной ее нежелания позировать Френхоферу; если же в последний момент она все-таки дала согласие, то потому, что увидела, как Пуссен опять *изменяет ей с образом*, на сей раз с чужим, уже упоминавшимся в новелле раньше:

Она с гордостью подняла голову и бросила сверкающий взгляд на Френхофера, но вдруг заметила, что ее возлюбленный любуется картиной, которую при первом посещении он принял за произведение Джорджоне, и тогда Жиллетта решила:

— Ах, идемте наверх. На меня он никогда так не смотрел [II, р. 434; I, с. 392].

В первой редакции текста, удалившись позировать Френхоферу, она вообще бесследно исчезала из рассказа; в дальнейших редакциях она появляется вновь на последней странице, «забытая в углу» [II, р. 438; I, с. 396] спорящими между собой живописцами, потерявшая свою любовь и готовая умереть от отчаяния. Она остается единственным, кто совершенно не интересуется произведением Френхофера, не желает даже взглянуть на него. Подобно куртизанке Катрин, стыдливая Жиллетта на свой лад играет роль «прекрасной прекословницы», с нею связаны дискретно-негативные коммуникативные жесты новеллы — драматический диалог, обмен, несогласие, жертвенность. Она воплощает нарративное, а потому иконоборческое начало, и живописный шедевр Френхофера, да и он сам, не выдерживают встречи с нею⁴¹.

41 Если вновь обратиться к парадигматическому развитию текста, то она занимает все более значимое место в его заголовках. В журнальной публикации 1831 г. первая часть новеллы называлась «Мэтр Френхофер», в дальнейших версиях — «Жиллетта»; а в последней редакции 1847 г. «Жиллетта» даже сделалась общим заголовком всего произведения, заменив «Неведомый шедевр» (эту поправку не решаются воспроизвести современные издатели, сохраняющие старое название). Вопреки намерениям своих партнеров-художников, Жиллетта утверждает себя скорее в писательском слове, чем в живописном образе.

В последней сцене новеллы, в строках, добавленных в первой книжной редакции, безумный художник панически колеблется между двумя образами, двумя несовместимыми планами своего произведения, аккомодируя зрение то на одном, то на другом; сначала он яростно бранит зрителей, отказывающихся распознать шедевр под «хаосом красок», потом в ужасе признает «ничтожность» этого шедевра, а в конце концов, впад в подозрительность, спроваживает гостей и уединяется со своими картинами — чтобы уничтожить их и умереть самому. Этими маниакально-депрессивными метаниями героя завершается процесс раскачки и раздвоения, образующий динамическую структуру «Неведомого шедевра». Двойственность профанного и сакрального знания, двойственность жанра картины и ее таинственной героини, общая двойственность нарративного и визуального начал получают свое продолжение в двойственности, неопределенности главного визуального объекта, соответствующей раздвоению двух женских персонажей-моделей. Их образы, идеальный и реальный, воображаемый и зримый — в терминах самого Френхофера, «фигура» и «форма», — сталкиваются на полотне, не создавая стабильной структуры «означающее + означаемое», как при классическом режиме репрезентации. Пытаясь охарактеризовать их взаимодействие на собственно визуальном уровне, Юбер Дамиш использует метафору «плетения, где нити попеременно поднимаются и опускаются, так что одна и та же нить проходит то сверху, то снизу, и ей невозможно приписать однозначного положения» [16, р. 16]. Однако на уровне нарративном, в развитии *рассказа* это взаимодействие носит более конфликтный характер: два образа не просто мерцают один из-под другого, они борются между собой, оспаривают друг у друга главенство, и их противоборство заканчивается взаимным уничтожением. В итоге на картине от «фигуры» если что и осталось, то лишь «кончик прелестной, живой ноги», тогда как «форма» превратилась в свою противоположность — «хаос красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную [sans forme] туманность» [11, р. 436; 1, с. 394].

Эмансипация модели

Сюжет, где модель-натурщица перестает быть пассивным объектом художественного изображения и начинает энергично взаимодействовать с собственным образом, формируя и деформируя его, получил дальнейшее

развитие. У Бальзака характер героини, чуть не пропавшей без вести еще до конца рассказа и «спасенной» лишь при последующей переработке текста, довольно схематичен и в основном описывается мелодраматическими стереотипами: красивая, гордая, любящая, жертвенная... У его последователей эта фигура усложняется, приобретает все большую значимость и всякий раз расценивается двойственно — как необходимый и вместе с тем инородный, конфликтный элемент искусственного образа.

Новелла Теофиля Готье «Золотое руно» (*La Toison d'or*, 1839) написана «по мотивам» Бальзака, с которым Готье в те годы близко сотрудничал и дружил⁴². Герой новеллы, парижский эстет Тибурций, находит во Фландрии — стране, служившей неясным фоном в «Неведомом шедевре», — два воплощения чаемого им идеала белокурой красавицы: фигуру Марии Магдалины с картины Рубенса из Антверпенского собора («прекрасной куртизанки», как и бальзаковская Катрин Леско) и похожую на нее живую девушку Гретхен. Вернувшись домой, он хандрит из-за несовпадения образа с реальностью: искренняя любовь Гретхен, последовавшая за ним в Париж, не заменяет ему воспоминания о рубенсовской Магдалине, ибо он «не понимал природу в подлиннике, поэтому читал ее только в переводах» [3, с. 250]⁴³, а женскую красоту ценил лишь в искусстве или в сравнении с ним. За это эстетство его укоряет рассказчик:

...всецело отдавшись поэзии, вы отлучили себя от природы, мира и жизни. Любовницы были для вас картинами, более или менее удачными; ваша любовь к ним дозировалась по шкале — Тициан, Буше или Ванлоо, но вас никогда не волновала мысль: а может, под этой внешней оболочкой трепещет и бьется что-то живое? Горе и радость, хоть у вас и доброе сердце, вам кажутся гримасами, нарушающими гармоническое спокойствие линии: женщина для вас только теплая статуя [3, с. 272]⁴⁴.

42 Выше уже упоминалась новелла Готье «Ножка мумии», первая сцена которой написана в подражание «Шагреновой коже»; и наоборот, в текст «Утраченных иллюзий» Бальзака (*Illusions perdues*, 1837–1843) включено стихотворение, сочиненное Готье и приписанное герою романа. Высказывалось даже предположение (правда, признанное малообоснованным), что Готье, профессиональный художественный критик, был подлинным автором рассуждений о живописи, которые Бальзак ввел в редакцию 1837 г. «Неведомого шедевра», вложив их в уста Френхофера.

43 Перевод Н.М. Гнединой (М. Надеждина), с поправкой. Оригинал: [22, р. 784].

44 Последняя процитированная фраза — вероятный источник знаменитых стихов Бодлера:

Лекарство от меланхолии находится в художественной игре — создании новых образов: сначала Тибурций одевает Гретхен в платье XVI в., похожее на одежду Магдалины, и превращает ее в «живую картину» — «вы бы сказали, что это фрагмент картины Рубенса» [3, с. 279]; а затем сама Гретхен, недовольная тем, что ее подменяют образом другой женщины, предлагает более эффективный способ избавиться от наваждения — написать с нее настоящую новую картину: «Если я не могу быть вашей любовницей, я буду хотя бы вашей натурщицей» [3, с. 281]. Тут, в самом конце новеллы, Тибурций вдруг вспоминает, что «когда-то занимался живописью», и изображает свою подругу на холсте — не в виде Магдалины, копируя Рубенса, а в виде обнаженной Венеры, выходящей из волн; может быть, даже в виде *статуи* Венеры, с которой кокетливо сравнивает себя позирующая модель и на которую затем намекает рассказчик, говоря, что картина Тибурция, хоть и «не стала совершенным произведением», но все же «будила воспоминание о цветущей поре греческой скульптуры» [3, с. 281]. Образный экзорцизм, искусно осуществленный героиней Готье по отношению к своему возлюбленному, предвещает исцеление другого эстета, одержимого старинным художественным образом, — героя «Градивы» Вильгельма Йенсена, чья история стала знаменита благодаря анализу этой повести Зигмундом Фрейдом; венский психиатр определил у ее героя латентный фетишизм женской ноги, который мы уже видели в «Неведомом шедевре» [8]. У Готье живая модель своим появлением (согласно фэбуле, она впервые мелькнула перед взором Тибурция до лицецерения Магдалины Рубенса) вносит перемену в пространство визуальных образов: они начинают множиться, накладываться друг на друга, и в конце концов на смену пустым «романтическим» грезам Тибурция приходит положительно-«классическое», пусть и любительское произведение искусства, украшающее его супружеский быт (новелла заканчивается его помолвкой с Гретхен).

Натурщицы — в данном случае профессиональные, а не окказиональные, — фигурируют в двух романах братьев Гонкуров: «В 18.. году» (En 18.., 1851) и «Манетт Саломон» (Manette Salomon, 1867), — причем обе они являются резко отрицательными персонажами, разочаровывающими или даже

Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris.
Я ненавижу движение, смещающее линии,
И я никогда не плачу и никогда не смеюсь

(Сонет «Красота»).

губящими главного героя. В обоих романах они еврейки, что отражает как бытовой антисемитизм авторов, так и реальное положение этнорелигиозного меньшинства, объективированного в глазах большинства: на них *смотрят* со стороны. У этой объективации имелось конкретно-живописное проявление: художники-ориенталисты часто изображали на своих картинах еврейских женщин Магриба, которые, в отличие от мусульманок, не скрывали своих лиц и соглашались позировать. Нифа из романа «В 18.. году» представляется именно алжирской еврейкой по происхождению. Обольщенный этой девицей, герой романа в финале ошеломленно открывает сразу две ее позорных тайны: она не только зарабатывает позированием как обнаженная модель, но и является (мотив нечастый в тогдашней литературе) иностранной шпионкой! Впрочем, сам он не художник, и его отношения с Нифой не опосредуются никакими действиями с визуальными образами; в отсутствие такого сюжета в книге и нет катастрофической развязки, она вообще почти лишена повествовательности и в основном сводится к лирической декламации.

В отличие от этого раннего и малоудачного романа, действие «Манетт Саломон», одного из главных произведений Гонкуров, разворачивается, как и в «Неведомом шедевре» Бальзака, в художественной среде. Заглавная героиня последовательно становится натурщицей, любовницей, а затем и женой одаренного живописца Кориолиса. Она красива, «от ее наготы в мастерской внезапно распространялось сияние шедевра» [23, р. 263], и первая картина, для которой она позирует Кориолису, написана на восточный сюжет — «Турецкая баня» (хотя сама она родом из Эльзаса). В дальнейшем, однако, она быстро перестает служить покорной моделью, зато с помощью своих родственников забирает полную власть над мужем. В финале слабовольный Кориолис показан разбитым и беспомощным, утратившим творческий дар под разрушительным влиянием женщины. Модель оказывается враждебной искусству, она не столько участвует в создании визуальных образов, сколько мешает их создавать и вытесняет их из романного повествования. «Манетт Саломон» — роман о художнике, но не о художественном произведении: картины Кориолиса не играют в нем самостоятельной сюжетной роли.

Иначе обстоит дело в «Творчестве» (L'Œuvre, 1886) Эмиля Золя, теснее связанном с бальзаковской новеллой: с историей перфекциониста Френхофера здесь перекликается история многолетней работы живописца Клода Лантье над огромным полотном-шедевром — работы, которая так и не за-

вершается и обрывается самоубийством художника и последующим уничтожением картины. Золя подробно рассказывает о написании и внутренней структуре этого и нескольких других произведений Клода, два из которых написаны при участии случайно встреченной им девушки Кристины; она, как и Манетт Саломон у Гонкуров, становится ему моделью, затем возлюбленной, а затем и супругой.

Обе картины Клода поражают и скандализируют зрителей явной несообразностью, зрительной неконгруэнтностью своих сюжетов. Первая из них, законченная автором, изображает трех нагих купальщиц и рядом с ними «мужчину в черной бархатной куртке», полулежащего «спиной к зрителю» [7, с. 84], т. е. в позе внутреннего зрителя, наблюдающего за сценой купания изнутри картины. Идея соединить на одном полотне, в одном воображаемом пространстве обнаженные женские фигуры и одетую мужскую, по всей вероятности, взята писателем из «Завтрака на траве» Эдуарда Мане (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863); но зрительская поза мужчины производит здесь дополнительный эффект — пространство картины неявно разделяется на два пространства с разной степенью условности, на два визуально совмещенных, но эстетически несовместимых, сюжетно и перспективно разнородных образа: с одной стороны, традиционная живописная сцена с купальщицами, с другой стороны — изображенный со спины наблюдатель (как, например, на пейзажах К.-Д. Фридриха). А чтобы придать завершенность главной женской фигуре, аффективно связать ее с наблюдателем, понадобилась особенная, самостоятельная натура — не профессиональная модель, а скромная, стесняющаяся позировать и вместе с тем все более привязывающаяся к художнику Кристина.

Вторая картина Клода, более амбициозная по замыслу и оставшаяся незаконченной, воспроизводит сходный эффект раздвоения. В ней тоже совмещаются два разнородных образа: «реалистический» городской пейзаж (стрелка острова Сите в Париже, портовые грузчики с мешками на спине) и странные в этой обстановке, словно пришедшие из другого жанра живописи фигуры полуобнаженных и обнаженных купальщиц. Это вызывает оторопь даже у опытного и благожелательного ценителя — писателя Сандоза, глядящего на работу своего друга:

...лодка с женщинами в самом центре прорывала картину неуместно пламенеющей плотью. Особенно яркой, галлюцинаторно преувеличенной,

была крупная нагая фигура, написанная в лихорадке, тревожно-странная и ложная среди окружающих ее реальных предметов⁴⁵.

Глазами Сандоза, через его несобственно прямую речь (как это делал и Бальзак) Золя дает понять, что картина внутренне противоречива не только своим сюжетом (голые купальщицы в центре города), но и «ложной» визуальной структурой: главная фигура неестественно выделена, увеличена и высвечена, своей «пламенеющей плотью» она «прорывает» образ, вторгается в него каким-то другим, чужеродным образом. Эта фигура не сразу возникла на картине Клода: поначалу он долгое время писал обычный пейзаж, все более болезненно психически фиксируясь на нем. В конце концов фиксация «прорвалась» фантазматической женской фигурой, созданной в ненормальном состоянии («в лихорадке») и своим обликом имитирующей расстройство восприятия, галлюцинацию. Как и у Бальзака, она отмечена желанием, которое отклоняется от реального объекта к воображаемому. Френхофер в «Неведомом шедевре» эротически безразличен к реальной красавице Жиллетте, вождедея к «подобию женщины» — фигуре Катрин Леско; так же и Клод Лантье в «Творчестве» пишет главную фигуру своей картины с собственной жены, мучает ее многочасовыми сеансами позирования, но при этом равнодушен к ней самой, находит ее постаревшей и непривлекательной. Повторяя прегрешение бальзаковского Никола Пуссена, он изменяет ей с образом, и Кристина чувствует себя покинутой, страстную работу мужа над шедевром переживает как «какое-то грубое совокупление» [37, р. 377]. Отчаянная попытка отнять его у нарисованной соперницы заканчивается катастрофой: окончательно сойдя с ума, Клод ночью ускользает из супружеской постели, чтобы повеситься в мастерской, лицом к своей заветной картине.

Сюжет «Творчества» восходит к романтической литературе: превращение в искусственный образ ведет к телесной дезинтеграции изображаемого человека. Картина отбирает, похищает образ у собственной модели, переносит на холст молодость и красоту, которой та лишается; отделившись от человека, образ становится его злоторным двойником, отнимающим у него идентичность и жизнь (ср. новеллу Эдгара По «Овальный портрет», 1842). Новая сюжетная идея Золя, развивающая и эксплицирующая интуицию Бальзака в «Неведомом шедевре», заключается в том, что похищенный образ

45 Ср.: [7, с. 286]. Перевод значительно изменен; оригинал: [37, р. 346].

уничтожает не только свою «хозяйку»-модель (которая в финале сама теряет рассудок от пережитого — она самая пассивная, страдательная из постбальзаковских натурщиц), но и своего «похитителя»; разрушает не только жизнь, но и *творчество* художника, выставленное в заголовок романа.

Фантазматический образ выглядит инородным на картине, не включается в ее визуальный контекст, а резко выступает из него — то ли «прорывает» поверхность полотна изнутри, то ли, наоборот, накладывается на него напоподобие аппликации, не сливаясь с ним ни формально (зрительно), ни тематически. Такая внутренне конфликтная картина, будь она действительно написана, могла бы нормально и даже интересно выглядеть в современном музее или галерее; но для искусства конца XIX в., каким его изображает Золя — сам, помимо прочего, активный художественный критик, — ее динамическая структура неприемлема и может расцениваться только как продукт клинического психоза. У художников, критиков, посетителей выставок картины Клода Лантье вызывают в лучшем случае равнодушие, а нередко и подвергаются насмешкам; случись иначе, сумей он снискать успех, возможно, и его личная судьба сложилась бы благополучнее...

Новейшую версию сюжета предлагает фильм Жака Риветта «La Belle Noiseuse» (1991) — вольная экранизация бальзаковского «Неведомого шедевра». Действие перенесено в наши дни и сосредоточено на взаимоотношениях художника Френхофера (Мишель Пикколи) с непрофессиональной, случайно встреченной им моделью Марианной (Эмманюэль Беар). Как и Жиллетта у Бальзака, Марианна по настоянию своего бойфренда-художника соглашается позировать знаменитому, но переживающему творческий кризис живописцу, и значительная часть длинного, четырехчасового фильма практически «в реальном времени» воссоздает ее последовательные сеансы: эти «полудокументальные» [18, р. 229] эпизоды снимались пять дней, столько же, сколько длится действие фильма⁴⁶. Если Бальзак избегал прямо утверждать, что героине пришлось позировать обнаженной, то у Риветта именно так и происходит на протяжении почти всех сеансов; вместе с тем из общения Марианны с Френхофером принципиально исключены любые намеки на сексуальную близость, ухаживание или кокетство (да и у Бальзака, как мы

46 См.: [18, р. 231]. Эти сеансы живописной работы получают в фильме «статус не только фикциональный, но и документальный, как именно и хотел Бальзак, когда писал вторую версию «Неведомого шедевра» [30, р. 165].

помним, живописец «кокетничал» не с натурщицей, а с собственной картиной!). Любовные мотивы проходят лишь пунктиром на периферии сюжета, в отрицательной форме ревности: Марианну ревнует ее партнер, а Френхофера — его жена; в отличие от своего бальзаковского прототипа, главный герой фильма женат. Что же касается отношений между художником и моделью, то эротика в них полностью сублимирована, они затрагивают не тело, а лишь визуальный образ, и это отношения не любви, а *власти*.

Поначалу Френхофер всецело господствует над Марианной и безжалостно третирует ее: обращается с нею как с неживой куклой⁴⁷, требует принимать сложные и мучительные позы, иногда даже физически принуждает неестественно изгибаться и подолгу оставаться в таком положении. «В былые времена натурщиц привязывали», — говорит он и вспоминает не без садистской гордости: «Как-то раз я даже вывихнул модели руку». Небольшой старинный замок, где он живет, начинает напоминать зловещее пространство насилия; для этого служит ряд визуальных «готических мотивов» — зеркало, в которое тревожно смотрится Марианна, игра света и тени в ряде ночных эпизодов и т. п. (см.: [18, р. 333]). Дальше, однако, в сюжете происходит перелом: работа над картиной идет плохо, художник готов ее бросить, но теперь уже модель берет власть в свои руки и заставляет его продолжать. Для нее это участие в художественном творчестве стало экзистенциальным опытом, из которого она выходит другим человеком; в последних закадровых словах фильма она говорит: «Это я — Марианна. Вернее, это я была Марианной», — можно понять так, что она была в фильме «рассказчицей», едва ли не «режиссером» своей истории. Памятником психодрамы, *talking cure* [34, р. 46]⁴⁸, разыгравшейся между нею и Френхофером, стала его картина, которая называется «La Belle Noiseuse», как и у Бальзака; это полотно тоже скрыто от зрителей и в конце концов вообще исчезает — художник не сжигает его, но тайно замуровывает в стене замка.

На протяжении всего фильма картина не попадает в кадр; время от времени мы видим лишь наброски к ней, которые делает рука рисовальщика (в этих кадрах актера Мишеля Пикколи дублирует профессиональный художник Бернар Дюфур). Лишенные рам эскизы накапливаются и загромаждают

47 Франческа Дози уместно вспоминает в качестве параллели эротических кукол Ханса Бельмера (см.: [18, р. 319]).

48 Во время одного из первых сеансов работы над картиной, еще владея инициативой, Френхофер заявлял Марианне о своих намерениях, сравнимых с задачей психоаналитика: «Выну из тебя все, что в тебе есть».

мастерскую, образуя уже знакомую нам динамическую рамку образов вокруг настоящей картины — смутное пограничное пространство, где творческие интенции художника хаотично смешиваются с контурами тела модели (см.: [18, р. 304]). Единственный раз картину чуть-чуть видно в момент ее замуровывания: на ней слегка задирается подол-чехол (из зеленой саржи, как у Бальзака), и приоткрывается небольшой фрагмент внизу — но не изображение ноги, а лишь сплошной красный фон. Из персонажей фильма готовое произведение успевают увидеть три женщины, по-разному связанные с ним: натурщица Марианна, которая, в отличие от бальзаковской Жиллетты, весьма интересуется визуальным образом; жена художника Лиз (Джейн Биркин), зашедшая в пустую мастерскую и нарисовавшая крестик на задней стороне холста, рядом с инициалом мужа, — свою личную метку, знак любви и сопричастности к произведению⁴⁹; и девочка-подросток Магали (Мари Беллюк), дочь экономки, — эта юная помощница, свидетельница и хранительница образа помогает Френхоферу перенести громоздкую картину и разделяет с ним тайну ее погребения. Никак не участвовавшая в создании образа, она видит его последней и своим взглядом со стороны как бы ставит на нем печать после подписей Френхофера и Лиз, удостоверяя и «архивируя» его завершение и сокрытие:

- У нас с тобой будет один общий секрет...
- А долго его надо хранить?
- Всегда. И даже после меня.

Чтобы обмануть свое окружение, ожидающее от него шедевра, Френхофер быстро пишет другую, подменную, свою «первую посмертную картину» — изображение обнаженной женской фигуры. В одной из предыдущих сцен его жена Лиз советовала натурщице Марианне: «Не давайте ему писать свое лицо». На предъявленной нам картине, словно в насмешку над этим предостережением против магической «кражи образа», художник совсем скрыл лицо модели, зато изобразил крупным планом ее ягоды. Но режиссер не искал грубого комического эффекта. Очередная искусственная поза, на сей раз не навязанная живописцем, а спонтанно принятая самой моделью в ходе

49 Как и положено в постбальзаковских сюжетах, Лиз ревнует мужа не столько к более молодой натурщице, сколько к визуальному образу, страдает от того, что перестала порождать образы, участвовать в их создании: «Я долго была любимой, единственной натурщицей Френхофера. Он писал меня, потому что любил. А теперь не пишет меня, потому что любит».

одного из сеансов, не раз возникала потом в эскизах Френхофера — в том числе написанных поверх других, старых эскизов, на которых, словно старый текст на палимпсесте, угадываются наброски лица его жены: образы двух женщин накладываются один на другой, один поперек другого, так что лицо одной выступает из-под тела другой, словно неприкаянная ножка на картине бальзаковского художника. Возможно, они как-то и были запечатлены вместе на «настоящем», замурованном полотне — нам не дано этого знать.

Для внимательного кинозрителя, следящего за сменой планов, суррогатный характер подменного псевдо-портрета обозначен тем, что его рисует на экране не художник-дублер, а сам актер, исполнитель роли Френхофера. В финальной сцене фильма непосвященные зрители-мужчины с бальзаковскими именами — молодой художник Никола (Давид Бюрстейн) и арт-дилер Порбус (Жиль Арбона) — не совсем искренне восхваляют новое творение мэтра⁵⁰, тогда как знающие правду женщины дружно отмалчиваются, завершая тем самым оккультацию и сакрализацию «неведомого шедевра». Визуальный образ еще раз расслоился на два — в данном случае на оригинал и (авторскую) подделку, причем подлинный портрет героини, запечатлевший историю ее драматических отношений с художником, заключен в никому не видимой крипте, в могиле. При желании можно толковать это как притчу в неоплатоническом духе: настоящий образ (или эйдос) скрыт от нашего взора, искусство являет нам лишь его неподлинные подобия.

* * *

По сравнению с литературой XIX в. фильм Жака Риветта дает «феминистскую» трактовку сюжета «натурщица и шедевр». Женские персонажи в нем не только относительно многочисленны, но и служат ведущей силой событий, а история работы над картиной прямо демонстрирует переворот в гендерных ролях. В традиционном художественном быту наемная модель служила пассивным сырьем для эстетической переработки, являя собой пример социального отчуждения женщины. В ней отрицался, исключался всякий собственный душевный и даже телесный опыт (например, усталость и боль от неудобной позы), ее имя не сохранялось в памяти, ее индивидуальность редуцировалась до анонимной внешней видимости — ср. ножку на картине

50 Никола, догадываясь об обмане, с досадой говорит Френхоферу: «Я не хотел бы кончить как вы, в притворстве».

Френхофера, о принадлежности которой можно только гадать. Ее обнажение, мотивируемое классицистическим культом прекрасного тела, фактически лишило ее человеческого достоинства, ставило в один ряд с проституткой (отсюда ассоциация «натурщица — куртизанка»). Именно с таким стандартным представлением имеют дело литература и кино: характерно, что в их сюжетах фигурируют обычно женщины-модели, тогда как в реальности живописцам и скульпторам часто позируют и мужчины. Напротив того, у Риветта модель сама берет на себя ответственность за создаваемое при ее участии произведение и сама меняется в ходе его создания. Ее самостоятельность уравновешивает сюжетную ситуацию и обуславливает сдержанный тон фильма: в нем нет бальзаковского мелодраматизма (напряженные отношения Марианны и Френхофера — скорее условный конфликт, как между психоаналитиком и его пациентом), никто не жертвует собой — единственной жертвой стал визуальный образ, которого никто больше не увидит.

Для сюжетов такого типа, как мы могли убедиться, характерно раздвоение визуального образа. Оно может быть внешним, когда противостоят друг другу две картины (картина Рубенса и картина Тибуция у Готье; настоящая и подменная картины Френхофера у Риветта), или внутренним, когда расслаивается, становится гетерогенным сам образ на полотне (у Бальзака и Золя, а также и на некоторых эскизах картины в фильме Риветта). Раздвоения образа нет у Гонкуров, потому что в их романах фигура натурщицы вообще не соотносится с изображающими ее произведениями, а только со своей социальной ролью.

Расслоение образа означает его деконструкцию: образ перестает быть прозрачно-репрезентативным, в нем возникают неразрешимые напряжения, включая дестабилизацию его референта — изображаемого человека. У Бальзака и его последователей модель отказывается исчезать в образе, требует себе собственного места и имени, ее реальное тело и реальные поступки выпирают из гладкого образа, куда художник пытался ее заключить. В фильме Риветта этот процесс особенно сложен: в живописном образе запечатлелась не только внутренняя жизнь модели (это нормальное качество живописного портрета) и даже не только ее отношения с художником (это тоже обычная ситуация, не раз воссозданная в литературе и искусстве)⁵¹, но и их отношения

51 Один из недавних примеров — роман Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной серьгой» (1999), экранизированный в 2003 г. режиссером Питером Уэббером.

с третьим лицом, которое оставляет свой след — буквально набросок своего лица — на картине. Визуальная двойственность живописного образа непосредственно продолжает собой нарративную двойственность женских персонажей фильма.

Следует еще раз напомнить, что первый из рассмотренных рассказов, «Неведомый шедевр» Бальзака, изначально именовался «фантастическим». Действительно, в таких сюжетах происходит — в «реальной» обстановке, без всяких сверхъестественных событий — оживление образа, образ сходит с живописного полотна и начинает вести себя самостоятельно. Непокорная, взрывающая образ модель — это новая, современная ипостась романтического призрака или двойника. Тем самым сюжет о натурщице и шедевре *наглядно* показывает параллелизм динамических процессов, происходящих на уровне формы и тематики произведения: судьба человека и судьба визуального образа развиваются в одних и тех же координатах.

Список литературы

- 1 Бальзак О. Собр. соч.: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 13. 664 с.
- 2 Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов [1966] / перевод Г.К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 196–238.
- 3 Готье Т. Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1972. Т. 1. 574 с.
- 4 Грифцов Б.А. Как работал Бальзак [1937], глава 1 // Грифцов Б.А. Психология писателя. М.: Худож. лит., 1988. С. 278–345.
- 5 Зенкин С.Н. Интрадиегетический образ в фантастическом рассказе // А.М.П.: Памяти А.М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С. 384–395.
- 6 Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002. 288 с.
- 7 Золя Э. Творчество / пер. Т. Ивановой и Е. Яхниной. М.: Худож. лит., 1981. 400 с.
- 8 Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» Иенсена // Иенсен В. Градива. Одесса: Жизнь и душа, 1912. URL: <http://knigosite.org/library/read/906> (дата обращения 05.08.2017).
- 9 Ямпольский М.Б. О близком: Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.
- 10 Assoun Paul-Laurent. La femme et l'œuvre: Le fétichisme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* // Analyses et réflexions sur Balzac: *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*. (Ouvrage collectif). Paris: Ellipses, 1993.
- 11 Balzac Honoré de. La Comédie humaine. X. Études philosophiques. Paris: Gallimard, 1979. 1834 p. (Bibliothèque de la Pléiade)
- 12 Béguin Albert. Préface [du *Chef-d'œuvre inconnu*] // L'Œuvre de Balzac. Paris: Le Club français du livre, 1955. Т. 12.
- 13 Bonard Olivier. La Peinture dans la création balzacienne (Thèse). Genève: Droz, 1969. 190 p.
- 14 Butor Michel. Le Marchand et le génie (Improvisations sur Balzac, I). Paris: La Différence, 1998. 467 p.
- 15 Conversations avec Cézanne. Paris: Macula, 1978. 237 p.
- 16 Damisch Hubert. Fenêtre jaune cadmium, ou les Dessous de la peinture. Paris: Le Seuil, 1984. 319 p.
- 17 Didi-Huberman Georges. La Peinture incarnée. Paris: Minuit, 1985. 169 p.
- 18 Dosi Francesca. Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette (Thèse Paris 3). La Madeleine: Lett Motif, 2014. 630 p.
- 19 Eigeldinger Marc. La Philosophie de l'art chez Balzac. Genève: Slatkine Reprints, 1998 (1955). 182 p.
- 20 Filoche Jean-Luc. *Le Chef-d'œuvre inconnu*: Peinture et connaissance // Acta Baltica. 1980. № 1. P. 47–59.
- 21 Gans Eric Lawrence. Le chef-d'œuvre inconnu de Balzac: Les limites de l'esthétique classique // Gans E.L. Essais d'esthétique paradoxale. Paris: Gallimard, 1977. P. 179–193.

- 22 *Gautier Théophile*. Romans, contes et nouvelles. Paris: Gallimard, 2002. T. I. (Bibliothèque de la Pléiade). LXXIX–1582 p.
- 23 *Goncourt Edmond et Jules de*. Manette Salomon. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven & C^o, 1868. 2 vol.
- 24 *Heinich Nathalie*. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, ou l'artiste investi // Autour du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Paris: ENSAD, 1985. P. 75–83.
- 25 *Kashiwagi Takao*. Catherine Lescault, qui est-ce?: *Le Chef-d'œuvre inconnu*, roman d'amour ou roman de peinture? // Osaka University Knowledge Archive. 1993. URL: <http://hdl.handle.net/11094/47855> (дата обращения: 05.05.2017)
- 26 *Laubriet Pierre*. Un catéchisme esthétique: *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Paris: Didier, 1961. 258 p.
- 27 *Le Men Ségolène*. 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.
- 28 *Lebensztejn Jean-Claude*. Cinq lignes de points // Autour du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Paris: École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985. P. 149–171.
- 29 *Marin Louis*. Les secrets des noms et des corps [1985] // Marin Louis. Lectures traversières. Paris: Albin Michel, 1992.
- 30 *Massol Chantal, Cœuré Catherine*. Postérité du *Chef-d'œuvre inconnu* // Balzac et la peinture. Tours: Farrago, 1999. P. 153–169.
- 31 *Massol Chantal*. L'artiste ou l'imposture: le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* // Romantisme. 1986. № 54. P. 44–57.
- 32 *Mérimée Prosper*. Romans et nouvelles. Paris: Classiques Garnier, 1967. T. II. 704 p.
- 33 *Pavel Thomas*. L'Univers de la fiction. Paris: Seuil, 1988. 210 p.
- 34 *Seknadje-Askenazi Enriquer*. La Belle Noiseuse: peinture et vérité // Analyses et réflexions sur Balzac: *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambaro, Massimilla Doni*. (Ouvrage collectif). Paris: Ellipses, 1993.
- 35 *Serres Michel*. Genèse. Paris: Grasset, 1982. 222 p.
- 36 *Vouilloux Bernard*. Le Tournant «artiste» de la littérature française. Paris: Hermann, 2011. 535 p.
- 37 *Zola Émile*. L'Œuvre. Paris: Charpentier, 1886. 491 p.

References

- 1 Bal'zak O. *Sobranie sochinenii: v 15 t.* [Complete works: in 15 vols.] Moscow, Goslitizdat Publ., 1955. Vol. 13. 664 p. (In Russ.)
- 2 Bart R. Vvedenie v strukturnyi analiz povestvovatel'nykh tekstov [1966] [Introduction to the structural analysis of narratives], trans. G.K. Kosikov. *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 196–238. (In Russ.)
- 3 Got'e T. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1972. Vol. 2. 574 p. (In Russ.)
- 4 Griftsov B.A. Kak rabotal Bal'zak [1937], glava 1 [How Balzac worked]. *Griftsov B.A. Psikhologiia pisatel'ia* [Psychology of the Writer]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1988, pp. 278–345. (In Russ.)
- 5 Zenkin S.N. Intradiegeticheskii obraz v fantasticheskom rasskaze [Intradiegetic image in the fantastic story]. *A.M.P.: Pamiati A.M. Peskova* [A.M.P.: In the memory of A.M. Peskov]. Moscow, RGGU Publ., 2013, pp. 384–395. (In Russ.)
- 6 Zenkin S.N. *Frantsuzskii romantizm i ideia kul'tury* [French Romanticism and the idea of culture]. Moscow, RGGU Publ., 2002. 288 p. (In Russ.)
- 7 Zolia E. *Tvorchestvo* [Zolia E. The Work], trans. T. Ivanova and E. Iakhnina. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1981. 400 p. (In Russ.)
- 8 Freid Z. Bred i sny v "Gradive" Iensena [Freud Z. Delusion and Dream in Jensen's *Gradiva*]. *Iensen V. Gradiva* [Jensen V. Gradiva]. Odessa, Zhizn' i dusha Publ., 1912. Available at: <http://knigosite.org/library/read/906> (Accessed 05 August 2017). (In Russ.)
- 9 Iampol'skii M.B. *O blizkom: Ocherki nemimeticheskogo zreniia* [About the closeness: Essays on non-mimetic vision]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 240 p. (In Russ.)
- 10 Assoun Paul Laurent. La femme et l'œuvre: Le fétichisme dans *Le Chef d'œuvre inconnu*. *Analyses et réflexions sur Balzac: Le Chef d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*. (Ouvrage collectif). Paris, Ellipses, 1993. (In French)
- 11 Balzac Honoré de. *La Comédie humaine. X. Études philosophiques*. Paris, Gallimard, 1979. 1834 p. (Bibliothèque de la Pléiade). (In French)
- 12 Béguin Albert. Préface [du *Chef d'œuvre inconnu*]. *L'Œuvre de Balzac*. Paris, Le Club français du livre, 1955. Vol. 12. (In French)
- 13 Bonard Olivier. *La Peinture dans la création balzacienne (Thèse)*. Genève, Droz, 1969. 190 p. (In French)
- 14 Butor Michel. *Le Marchand et le génie (Improvisations sur Balzac, I)*. Paris, La Différence, 1998. 467 p. (In French)
- 15 *Conversations avec Cézanne*. Paris, Macula, 1978. 237 p. (In French)
- 16 Damisch Hubert. *Fenêtre jaune cadmium, ou les Dessous de la peinture*. Paris, Le Seuil, 1984. 319 p. (In French)

- 17 Didi-Huberman Georges. *La Peinture incarnée*. Paris, Minuit, 1985. 169 p. (In French)
- 18 Dosi Francesca. *Trajectoires balzacienes dans le cinéma de Jacques Rivette (Thèse Paris 3)*. La Madeleine, Lett Motif, 2014. 630 p. (In French)
- 19 Eigeldinger Marc. *La Philosophie de l'art chez Balzac*. Genève, Slatkine Reprints, 1998 (1955). 182 p. (In French)
- 20 Filoche Jean Luc. *Le Chef d'œuvre inconnu: Peinture et connaissance. Acta Baltica*, 1980, no 1, pp. 47–59. (In French)
- 21 Gans Eric Lawrence. Le chef d'œuvre inconnaisable de Balzac: Les limites de l'esthétique classique. *Gans E.L. Essais d'esthétique paradoxale*. Paris, Gallimard, 1977. pp. 179–193. (In French)
- 22 Gautier Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. Paris, Gallimard, 2002. Vol. 1. LXXIX–1582 p. (Bibliothèque de la Pléiade). (In French)
- 23 Goncourt Edmond et Jules de. *Manette Salomon*. Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & C°, 1868. 2 vol. (In French)
- 24 Heinich Nathalie. *Le Chef d'œuvre inconnu, ou l'artiste investi. Autour du Chef d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris, ENSAD, 1985, pp. 75–83. (In French)
- 25 Kashiwagi Takao. Catherine Lescault, qui est ce?: *Le Chef d'œuvre inconnu, roman d'amour ou roman de peinture? Osaka University Knowledge Archive*, 1993. Available at: <http://hdl.handle.net/11094/47855> (Accessed 05 August 2017) (In French)
- 26 Laubriet Pierre. *Un catéchisme esthétique: Le Chef d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris, Didier, 1961. 258 p. (In French)
- 27 Le Men Ségolène. 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, pp. 15–33. (In French)
- 28 Lebensztejn Jean Claude. Cinq lignes de points. *Autour du Chef d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, pp. 149–171. (In French)
- 29 Marin Louis. Les secrets des noms et des corps [1985]. *Marin Louis. Lectures traversières*. Paris, Albin Michel, 1992. (In French)
- 30 Massol Chantal, Cœuré Catherine. Postérité du *Chef d'œuvre inconnu. Balzac et la peinture*. Tours, Farrago, 1999, pp. 153–169. (In French)
- 31 Massol Chantal. L'artiste ou l'imposture: le secret du *Chef d'œuvre inconnu. Romantisme*, 1986, no 54, pp. 44–57. (In French)
- 32 Mérimée Prosper. *Romans et nouvelles*. Paris, Classiques Garnier, 1967. Vol. II. 704 p. (In French)
- 33 Pavel Thomas. *L'Univers de la fiction*. Paris, Seuil, 1988. 210 p. (In French)
- 34 Seknadje Askenazi Enriquer. La Belle Noiseuse: peinture et vérité. *Analyses et réflexions sur Balzac: Le Chef d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni. (Ouvrage collectif)*. Paris, Ellipses, 1993. (In French)

- 35 Serres Michel. *Genèse*. Paris, Grasset, 1982. 222 p. (In French)
- 36 Vouilloux Bernard. *Le Tournant "artiste" de la littérature française*. Paris, Hermann, 2011. 535 p. (In French)
- 37 Zola Émile. *L'Œuvre*. Paris, Charpentier, 1886. 491 p. (In French)