

МАСКА МУЗЫ. ВИЗУАЛЬНОСТЬ И НАРРАЦИЯ В «ПОКЛОННИКЕ ОБРАЗА» РИЧАРДА ЛЕ ГАЛЬЕНА

© 2021 г. С.Н. Зенкин

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия; Свободный университет, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 09 марта 2021 г.

Дата одобрения рецензентами: 10 апреля 2021 г.

Дата публикации: 25 сентября 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-10-39>

Аннотация: В статье подробно разобрана «трагическая сказка» Ричарда Ле Гальена «Поклонник образа» (1898) — символистская аллегория, героиней которой является фантастически оживающее визуальное изображение. Этот персонаж отличается полиморфизмом, проявляющимся как в фабульных событиях, так и в его мифической «автобиографии», в его реинкарнациях на протяжении веков. Его зримой ипостасью служит «Неизвестная из Сены» — популярный и загадочный предмет художественного китча, маска девушки, якобы утонувшей в Сене во второй половине XIX в. Взаимодействие Образа с другими персонажами определяется понятием «заражения» — непосредственно-силового контакта, который в тексте чередуется с отстраненно-аллегорическими толкованиями этого Образа (например, как воплощения Искусства, Красоты); по ходу действия «заразительный» образ постепенно вытесняет из жизни живых персонажей, с одним из которых (женой главного героя) он обладает двойническим сходством. В этих сюжетно-визуальных коллизиях отражается неустойчивое положение визуального образа в «декадентской» культуре, конфликт между образом и рассказом, который неспособен дать исчерпывающее экфрастическое описание образа и вместо этого уклончиво излагает противоречивые впечатления о нем, возникающие у других персонажей.

Ключевые слова: Ричард Ле Гальен, «Поклонник образа», визуальность, наррация, аллегория, фантастика.

Информация об авторе: Сергей Николаевич Зенкин — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия; профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Союза Печатников, д. 16, 190008 г. Санкт-Петербург, Россия; профессор, Свободный университет, г. Москва, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0114-0588>

E-mail: sergezenkine@hotmail.com

Для цитирования: Зенкин С.Н. Маска музыки. Визуальность и наррация в «Поклоннике образа» Ричарда Ле Гальена // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 10–39.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-10-39>



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

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

THE MASK AND THE MUSE. VISUALITY AND NARRATIVE IN RICHARD LE GALLENÉ'S *THE WORSHIPER OF THE IMAGE*

© 2021. Sergey N. Zenkin

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; National Research University Higher
School of Economics, St. Petersburg, Russia,
The Free University, Moscow, Russia

Received: March 09, 2021

Approved after reviewing: April 10, 2021

Date of publication: September 25, 2021

Abstract: This article is a close reading of *The Worshiper of the Image* (1898), a tragic fairy-tale by Richard Le Gallienne — a symbolist allegory, whose female character is a coming-to-life visual image. This character is distinguished by polymorphism which manifests itself both in the story's plot and in the character's mythical *autobiography*, namely, in her reincarnations over centuries. The visual hypostasis of this character is *L'Inconnue de la Seine* — a popular and mysterious kitsch object, the mask of a girl who allegedly drowned in Seine in the second half of the 19th century. The interaction of the Image with other characters is determined by the concept of *contagion*, i.e., immediate power contact which alternates with abstract allegorical interpretations of the Image (considered, for example, as the embodiment of Art or Beauty); in the course of the narrative, the *contagious* image gradually displaces the story's living characters, including the wife of the main character who uncannily resembles and doubles the image. These narrative and visual collisions reflect a precarious position of the visual image in the *decadent* culture — a conflict between the visual image and narration: the narration fails to provide an exhaustive ekphrastic description of the image and evasively multiplies contradictory impressions of other characters about it instead.

Keywords: Richard Le Gallienne, *The Worshiper of the Image*, visuality, narration, allegory, fantastic.

Information about the author: Sergey N. Zenkin, DSc in Philology, Director of Research, 1) Russian State University for the Humanities, Miuskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia; Professor, 2) National Research University Higher School of Economics, Soyuza Pechatnikov 16, 190008 St. Petersburg, Russia; Professor, 3) The Free University, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0114-0588>

E-mail: sergezenkine@hotmail.com

For citation: Zenkin, S.N. "The Mask and the Muse. Visuality and Narrative in Richard Le Gallienne's *The Worshiper of the Image*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 10–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-10-39>

Техника фантазма

«Трагическая сказка» Ричарда Ле Гальена¹ «Поклонник образа» (The Worshipper of the Image, 1899) своим названием и сюжетом отсылает к романтическому мифу о Поэте-жреце, который поклоняется Искусству и не находит себе места в человеческом быту. Этот миф разрабатывали Гёте в «Торквато Тассо», Виньи в «Чаттертоне»; для английской культуры была значима реальная судьба того же Чаттертона, Байрона и Шелли. Герой Ле Гальена — поэт, и история его безумия и гибели его семьи читается как аллегория несовместимости вдохновенного творчества с нормальной жизнью. В отличие от романтиков, Ле Гальен придает этому сюжету «декадентскую» окраску, изображая не столько возвышенного пророка, сколько пассивно страдающего, патологического субъекта. С эстетикой «конца века» соотносится и искусственный «символистский» стиль повествования, с изысканной лексикой и усложненным синтаксисом; в некоторых главах эта поэтическая проза перемежается большими стихотворными вставками — произведениями самого главного героя и других поэтов².

Другая сюжетная традиция, с которой связан «Поклонник образа», не носит аллегорического характера, но в английской культуре также развивалась со времен романтизма. Речь идет о мотиве “La belle dame sans merci”,

1 Ричард Ле Гальен (Le Gallienne, 1866–1947) — английский поэт, прозаик и критик; французский артикль Le он прибавил к своей фамилии, когда стал заниматься литературой. Он входил в круг Оскара Уайльда, считается представителем символизма. Начиная с 1900 г. жил в основном за границей, в Соединенных Штатах и Франции.

2 В одной из глав герой читает своей маленькой дочке стихи Сэмюэля Тейлора Кольриджа («Кубла-Хан») и Джеймса Кларенса Мангана («Темная Розалин»), причем девочка, по-видимому, должна принимать их за его собственные сочинения.

«безжалостной красавицы». Появившись в одноименной балладе Китса (а до него — у французского средневекового поэта Алена Шартье), сюжет о фее, околдовавшей героя-рыцаря, получил особенную популярность в живописи прерафаэлитов, к которым был близок Ричард Ле Гальен: на этот сюжет писали Данте Габриель Россетти (1855, рисунок), Артур Хьюз (1863), Уолтер Т. Крейн (1865), Джон Уильям Уотерхауз (1893), позднее Генри Мейнелл Рим (1901), Фрэнк Дикси (1902), Фрэнк Кадоген Каупер (1924) и другие художники. С визуальными искусствами соотносится не только собственно фабула «Поклонника образа», где *La belle dame sans merci* воплощена в произведении пластики, но и пейзажные декорации, в которых разворачивается действие: как и на картинах прерафаэлитов, это таинственный, зачарованный лес, среди которого, поодаль от его семейного дома, стоит рабочая хижина («шале») поэта Энтони. В этом лесу времена года олицетворяются странными, порой зловещими женскими фигурами. Вот первая такая эмблематическая картина (летняя), набросанная в самых первых строках текста:

В лесу настал вечер — тихий, как сонный папоротник, он скрытно ступал среди сосен, словно молодая колдунья, собирающая волшебные травы. На ней был капюшон из тонко сплетенных теней, но, хоть она и плотно надвигала его на лоб, убегаящие к западу солнечные лучи бросали странный свет на ее призрачное лицо [23, глава I, с. 9]³.

И другая, осенняя:

А в долине осень походила на страшную, полубезумную и сгорбленную ведьму. Одетая в алый плащ, она собирала хворост; когда она вперяла в вас свои старые недобрые глаза, вся жизнь в вас умирала, и куда бы вы ни направлялись, она оставалась где-то рядом в кустах, бормоча злобные заклятия [23, глава XII, с. 79].

3 Поскольку цитируемое книжное издание текста Ле Гальена отсутствует в основных российских библиотеках, а в Интернете (например, в библиотеке Project Gutenberg) он воспроизведен без сохранения оригинальной пагинации, то для удобства поиска мы всякий раз дублируем номер страницы номером главы.

Переходя из метафоры в реальность, лесная ведьма становится злой феей-Музой⁴, которую встретил Энтони. Сам он называет ее *Silencieux* — французским словом, которое означает «Безмолвный», в мужском роде. Ричард Ле Гальен в специальном примечании оправдывается за такую несообразность:

Автору, конечно, известно, что в то время как «*Silencieux*» — существо женского пола, имя у нее мужского рода. Однако в таких вымышленных именах подобная вольность всегда считалась допустимой [23, глава I, с. 11].

Гендерная двусмысленность *Silencieux* еще скажется в ее «биографической» бисексуальности, но еще прежде того, с самого начала рассказа, она порождает грамматическую аномалию: читатель, хоть немного знающий французский язык, обречен каждый раз спотыкаться в тексте об это «неправильно иностранное» имя, обманчиво сходное с родственными английскими словами (*silent, silence*), вообще не имеющими грамматического рода. *Silencieux* описывается как женское существо и обозначается местоимением *she*, «она», однако момент двусмысленности остается и тут: в английском языке это местоимение могут применять к некоторым неодушевленным предметам, подчеркивая их аффективную ценность для говорящего. Так и *Silencieux* — одновременно и женщина, и вещь, материальное изображение; на их двойственности построен фантастический эффект произведения.

Аграмматично названная, *Silencieux* занимает инородное место в структуре сюжета, где все персонажи носят значимые, но правильные имена. Для английского читателя имя Энтони отсылает к шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра», где фигурировала другая роковая женщина, очаровавшая героя; имя жены Энтони Беатрис — также литературное, напоминает о Беатриче, мистической возлюбленной Данте⁵; наконец, их дочь не имеет христианского имени и зовется *Wonder*, «Чудо». Вторгнувшись в

4 Слово «фея» содержится в посвящении книги Ле Гальена, обращенном к самой ее героине: “To *Silencieux*, this tragic fairy-tale”. Слово «Муза» применяется к ней же косвенно, иногда с иронической интонацией в речи героя: «Надо же! Высокие Музы заставили меня на полчаса опоздать к обеду! Красота заставила меня забыть об обеде!» [23, глава I, с. 15].

5 Ричард Ле Гальен был поклонником Данте: ему, в частности, принадлежит поэма «Паоло и Франческа» (1892) — вольная переработка одного из эпизодов «Божественной комедии».

их семью, Silencieux разрушает ее своим колдовским влиянием на поэта: он становится лунатиком⁶ и не может избавиться от наваждения, даже уезжая прочь от чаровницы, даже посягая то на ее, то на свою собственную жизнь. Она добивается от него «человеческого жертвоприношения» — требует символически отдать ей в жертву дочь, которая вскоре после того умирает от болезни; а в финале, потеряв ребенка и фактически оставленная мужем, совершает самоубийство и Беатрис.

«Трагическая сказка» Ле Гальена легко — пожалуй, даже слишком легко, т. е. недостаточно самобытно, — вписывается в контекст «декадентской» культуры конца XIX в. Кроме прерафаэлитской живописи и символистской поэзии, в ней отразились веяния неоготики, романтические сюжеты о роковом образе, порабощающем сознание безумца/творца (одним из примеров может служить новелла Й. Эйхендорфа «Мраморная статуя»). Несомненно ее прямая преемственная связь с «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда (болезненная зависимость человека от изображения), с «Овальным портретом» Э. По (художник доводит до смерти любимую жену ради ее живописного образа), с «некрофилическими» мотивами декаданса, в которых любовь к умершим порой принимала странные, извращенные формы (сохранение мумии, заспиртованной головы и т. д.)⁷. На этом более или менее стереотипном культурном фоне выделяется включенная в текст оригинальная визуальная фигура. Действительно, фантастическая героиня Ле Гальена — не просто антропоморфное существо наподобие сказочных фей или колдуний, а именно искусственный, притом весьма необычный образ; она постоянно обозначается в тексте заглавным словом *image*, и в качестве интрадиггетического (внутриповествовательного) образа она функционирует в сюжете.

Поэтическое повествование Ле Гальена отличается плавающей, временной условностью, где относительно правдоподобные сцены незаметно переходят в онейрические. Этим определяется и зыбкий онтологический статус Silencieux. На уровне бытовой реальности это гипсовая маска⁸ умер-

6 Его свидания с Silencieux происходят по ночам, он расстается с нею на время, «до восхода луны» ([23, глава I, с. 14]; далее эта формула неоднократно повторяется), и иногда даже, оставляя спящую жену, среди лунной ночи устремляется из дома в лесную хижину, к своей мистической возлюбленной.

7 См. свод этих литературных параллелей в книге Анн-Гаэль Салио: [20, pp. 88–94].

8 По предположению В.А. Мильчиной, этим может объясняться грамматический род имени Silencieux: французское слово *masque* (маска) — мужского рода.

шей женщины, висящая на стене в «шале» Энтони, — правда, ее материальный облик кажется тревожно подвижным: «То было лицо, которое никогда не менялось, однако все время находилось в изменении» [23, глава I, с. 13]; «она кажется такой живой — такой злой, жестокой» [23, глава II, с. 23]. Еще «живее» она делается, когда Энтони снимает ее со стены, укладывает на диван и драпирует плащом, имитируя целую человеческую фигуру:

...и по внезапной прихоти Энтони взял маску и уложил на мягкую подушку в углу дивана, закутав ей шею своим черным плащом, который он сбросил, когда вошел. Угнездившись на подушке, маска казалась живой женщиной, с усталым блаженством улыбающейся от того, что наконец-то скоро заснет. Она так удобно устроилась, что впору было поклясться — она дышит [23, глава II, с. 22].

Та же мизансцена повторится далее, в предпоследней главе:

Энтони сидел в большом кресле, придвинутом к огню. Напротив него, откинувшись на подушки, лежал Образ, закутанный в просторный бархатный плащ [23, глава XXII, с. 134].

Хотя в «Поклоннике образа» нет речи о фотографии, но эта странная «прихоть» героя напоминает о распространенной в викторианскую эпоху практике посмертных снимков, когда умершего человека часто запечатлевали не в гробу или на смертном одре, а сидящим в кресле или прилегшим в непринужденной позе на кушетке, нарядно одетым и почти неотличимым от живого (если не считать закрытых глаз, которые иногда пририсовывали открытыми на фотокарточке). Получается, что посмертная маска, технический слепок с лица, используется для имитации другого посмертного образа, также технического по природе. Фотографический образ — плоский, двумерный, но и маска представляет собой не совсем пространственный объект, она лишь частично выступает из плоскости, на которой висит или лежит.

В какой-то момент фабулы *Silencieux*, вопреки своему имени, начинает разговаривать с Энтони⁹, а в одной из следующих глав увлекает его ку-

9 «Возможно, то была иллюзия, но именно в те дни он действительно впервые услышал, как она говорит» [23, глава V, с. 38].

да-то вдаль — и это не просто его бред, жена констатирует его реальное отсутствие! — где они целую «чудесную неделю» [23, название главы IX, с. 56] живут вместе, гуляя по берегу моря и танцуя на балу в приморском городке. Образ ожил и воплотился в целостное антропоморфное существо, причем промежуточной стадией стало его «одевание».

Итак, фантастическая героиня Ле Гальена существует в четырех модусах, переходящих друг в друга: как реальная гипсовая маска, как ряженая фигура на диване, как призрачная спутница Энтони в путешествии к морю, наконец, как аллегорическая лесная колдунья из авторских сравнений. Эти четыре модуса соответствуют разным значениям слова «образ»: образ-репродукция, образ-инсталляция, образ-иллюзия и образ-метафора. Бытуя в разных формах, Silencieux является своему обожателю в различных маскарадных одеяниях, держится с ним то страстно, то холодно. «Сценарий симуляции в “Поклоннике образа” реализуется в непрерывных трансформациях маски» [11, с. 78]¹⁰, в ее миметической игре, которой противостоит игра-головокружение, увлекающая Энтони.

Полиморфизм Silencieux не позволяет зафиксировать ее зрительный облик. Ле Гальен следует технике своего литературного учителя Уайльда: как и в «Портрете Дориана Грея», в центре его сюжета визуальное изображение, которому не дано целостного экфрастического описания, лишь иногда упоминаются его отдельные черты (например, улыбка на лице). Описание как бы вывернуто изнутри наружу: подробно рассказывается не столько о том, как выглядит сам образ, сколько о реакциях на него других персонажей. В отсутствие визуальной дескрипции имя Silencieux служит, в терминах логики, «жестким десигнатором», объединяющим ее бесконечно варьирующиеся облики. На нем сосредоточивается и эротическое чувство поэта, который его придумал: «Конечно же, он больше полюбил Silencieux, с тех пор как дал ей это красивое имя» [23, глава I, с. 11].

Полиморфизм героини не только реализован в ее фабульных метаморфозах, но и развернут ретроспективно в ее мифической «автобиографии». Согласно ее собственному рассказу, Silencieux оживает и умирает в

¹⁰ Автор процитированной статьи, Анастасия Яшина, привлекая мое внимание к повести Ле Гальена, соотносит ее главных героев с двумя видами игр — миметическими и головокружительными, — которые были выделены в книге Роже Кайуа «Игры и люди» (1957). По сравнению с играми агоническими (например, спортивными) и азартными, они сильнее грозят поработить тех, кто им предается.

новых воплощениях на протяжении тысячелетий, причем эти ее реинкарнации всякий раз связаны с судьбой любимых ею поэтов. Первым из них была «около трех тысяч лет назад <...> женщина из Митилены, великой пламенной красоты. Но она полюбила другого и из-за него бросилась со скалы в море» [23, глава VII, с. 47]. За этой неназванной поэтессой (т. е. Сафо) последовали другие стихотворцы, также не названные по имени и не всегда столь легко опознаваемые: «римский поэт <...> сильно любивший память о той, которую любила я» ([23, глава VII, с. 48]; очевидно, Катулл, переводчик Сафо на латынь); флорентийский поэт, полюбивший «маленькую краснощекую девочку» [23, глава VII, с. 49] и потерявший ее, чтобы вновь обрести на небесах, — это, конечно, Данте, а «краснощекая девочка» — Беатриче, чье имя носит и жена героя у Ле Гальена; два английских поэта — «смеющийся гигант, который любил меня триста лет назад» ([23, глава VII, с. 49]; Шекспир? или какой-то другой елизаветинец?), и «лондонский юноша с большими бархатными глазами, который узрел и возлюбил мой лик среди мрака вашего огромного города» ([23, глава VII, с. 49]; может быть, Китс — автор баллады “La belle dame sans merci”); и еще «молодой парижский поэт, запойный пьяница странных грез» ([23, глава VII, с. 49]; возможно, Бодлер, но может быть и вымышленное, собирательное лицо). В каждой из этих любовных историй Silencieux ведет к смерти своих возлюбленных; ту же судьбу она сулит и Энтони:

— Да, я очень жестока, но и очень добра. Да, я была жестокой, но умереть ради меня казалось слаще, чем жить для кого-то другого. И некоторых из своих любовников я уже более не оставляла <...>. Энтони, ты один из моих любовников, один из самых дорогих любовников; будь же велик душой, будь всецело моим, и тогда, быть может, я умру вместе с тобой, Энтони, — и ради тебя уйду из мира во тьму еще на сто лет [23, глава VII, с. 46].

Очевидно, в своих перевоплощениях Silencieux меняла внешность. Она не имеет устойчивого вида ни в синхронии, ни в диахронии; ее образ — на самом деле абстракция, инвариант бесконечных вариаций, чистая форма, освобожденная от материального носителя. Одним из аналогов такого абстрактного объекта как раз и может служить маска — продукт «технического воспроизведения» лица, который не зависит от конкретного вопло-

нения и тиражируется (а заодно коммодифицируется) во множестве идентичных экземпляров¹¹.

Мона Лиза и Медуза

Маска, образующая зримую ипостась *Silencieux*, — действительно существующий визуальный объект, так называемая «Неизвестная из Сены», гипсовые слепки и фотографии которой, репродуцированные во множестве экземпляров, служили модным украшением артистического быта конца XIX — первой трети XX вв. Включив этот реальный образ в вымышленный мир своей «трагической сказки», Ричард Ле Гальен первым ввел его в художественную литературу¹². Впоследствии этот образ упоминался у других писателей и поэтов из разных стран: Райнера Марии Рильке, Жюлья Сюпервьея, Владимира Набокова, Луи-Фердинанда Селина, Эдена фон Хорвата, Витезслава Незвала, Луи Арагона (см.: [18; 21; 20]); он фигурировал и в ряде произведений визуальных искусств — в частности, прямо или косвенно отражался в многочисленных скульптурных масках и маскаронах эпохи модернизма (см.: [2]).



¹¹ Слово «маска» (и в русском, и в английском языке) многозначно. В частности, оно может означать личину, надеваемую на лицо, или же слепок, снимаемый с лица. В первом случае она репрезентирует лицо *in praesentia*, во втором *in absentia*, а их абстрактный характер обусловлен, с одной стороны, схематизмом (скажем, на них не передаются зрачки глаз), а с другой стороны, возможностью механического тиражирования. В данном случае важны оба аспекта, но с полиморфизмом *Silencieux* связан лишь второй из них.

¹² Как видно на фото из биографии Ле Гальена, маска Неизвестной из Сены висела на стене в его доме [22, p. 384].

Происхождение маски окутано мраком, что изначально придавало ей призрачный ореол. Согласно легенде, источник которой невозможно установить, она была снята с лица неопознанной утопленницы, чье тело выловили из Сены где-то во второй половине XIX в. (предположительные даты сильно разнятся). Легенда не подтверждается никакими достоверными фактами: в архивах парижского морга не сохранилось сведений об обнаружении тела этой женщины, соответственно ничего не известно и о причинах ее смерти (самоубийство? преступление? несчастный случай?). Вообще, лицо маски мало походит на реальный облик людей, погибших в воде¹³, и вполне возможно (на сей счет проводились расследования), что имела место мистификация: маску сняли с живой модели, а потом кто-то выдал ее за посмертную — например, в коммерческих целях, как ходкий рыночный товар. Не исключено, что этот «кто-то», осуществивший реатрибуцию маски, действовал независимо от ее создателя, предвосхищая прием творческой «находки», практикуемый в искусстве XX в., когда природный или бытовой объект произвольно реконтекстуализируют и превращают в художественный артефакт¹⁴; недаром мотив случайной находки (мертвого тела в реке, а затем в морге, где оно якобы побудило какого-то восхищенного зрителя снять муляж) фигурировал, в романтизированной форме, и в легенде о происхождении маски. Можно сказать, что образ Неизвестной так же независим от своего предполагаемого референта-«оригинала», как абстрактный инвариант произведений «технической воспроизводимости» (например, муляжа) независим от своих конкретных реализаций, от каждой единичной своей копии. Эта маска — «бродячий», исторически, семантически и онтологически незакрепленный образ, «не означающий ничего конкретного» [15, р. 207], допускающий разнообразные вариации и интерпретации¹⁵.

13 «Смотри, как ее мокрые волосы облепили уши, а ресницы прилипли к щекам. — Бедная девочка!» [23, глава II, с. 21]. На самом деле при снятии маски — неважно, прижизненной или посмертной — технически невозможно адекватно воспроизвести шевелюру и ресницы, обычно их добавляют позднее при ручной доработке муляжа (см.: [20, р. 1]). Иными словами, «водяной» эффект маски Неизвестной является сугубо искусственным.

14 По сообщению владельца парижской художественной лавки, где за столетие до него впервые начали продавать маску Неизвестной из Сены, поначалу эта маска использовалась как модель для студентов парижской Школы изящных искусств (см.: [20, pp. 2–3]). Можно предположить, что один из них и выдумал легенду о юной утопленнице: такая макаберная шутка была бы вполне во вкусе молодых художников XIX в.

15 «Неизвестная подобна одному из тех образов, которые явно противятся попыткам интерпретации: она кажется одновременно и хорошо знакомой, и жуткой, у нее есть дати-

Свой эффект она производит не только собственно зрительным обликом, но и стоящим за нею легендарным нарративом, — неудивительно, что она легко включалась в новые художественные повествования, начиная с «трагической сказки» Ле Гальена.

Миф о Неизвестной, первоначально относившийся к разряду *fait divers*, газетных «происшествий», у английского писателя получил оригинальную трактовку, обогатился подробностями, отсутствующими в других его версиях. Согласно тексту «Поклонника образа», изготовивший маску скульптор «до такой степени влюбился в мертвую девушку, что сошел с ума и тоже утопился в Сене» [23, глава II, с. 21]; а сама Silencieux сообщает, что ушла из жизни вместе с «молодым парижским поэтом» [23, глава VII, с. 49]. Тем самым бытовая драма, предполагавшаяся в расхожей легенде, возводится в ранг драмы художественной, символической: погибая в реке девушка была не заурядной жертвой любви, а Музой, и ее гибель сопровождалась смертью сразу двух влюбленных в нее творческих людей, поэта и скульптора. Так и самого Энтони она не просто влечет к смерти, но и вдохновляет, побуждает к интенсивному творчеству:

Правда, те долгие дни, что он в одиночестве проводил в лесу (в своей рабочей хижине, в обществе Silencieux. — С.З.), принесли свой плод в виде необычайной продуктивности. Никогда еще его воображение не было столь пламенным, а его перо — столь окрыленным [23, глава IV, с. 33].

Роковое влияние Музы осуществляется через зрительную коммуникацию, и его носителем служит реальный облик маски Неизвестной. У девушки, запечатленной на этой маске, правильное, но нехарактерное лицо, в его несколько расплывчатых чертах не читается ни сильных чувств, ни смертных страданий, ни тем более умственного напряжения. Если бы не ее странная улыбка, это было бы усредненное, «никакое» лицо, которое именно оттого удобно для любых аффективных проекций:

ровка, но нет возраста; в ней есть какое-то дежавю, и вместе с тем она остается таинственно непроницаемой», — комментирует Анн-Гаэль Салио [20, р. 24]. Точнее было бы сказать, что эта маска противится однозначной интерпретации, именно потому, что не противоречит ни одной из многих.

Ее мертвое лицо, словно пятна Роршаха, было хранилищем для любых чувств, которые зрителям хотелось на него спроецировать. И, как у Сфинкса и Моны Лизы, могущество «Неизвестной» заключалось в ее улыбке – тонкой, рассеянной, сулящей покой [12, р. 116].

Неизвестную из Сены действительно называли «Джокондой суицида»¹⁶ (о мотиве Сфинкса еще будет сказано ниже), подразумевая ее единственную необычную черту – загадочную улыбку. Известно, что улыбка Моны Лизы на портрете Леонардо неуловима, она то ли есть, то ли нет, зрители то видят, то не видят ее. Современная психология искусства предполагает, что такая неопределенность образа обусловлена физиологической двойственностью центрального и периферийного зрения: «Одна система позволяет увидеть улыбку, а вторая ее стирает» [10, с. 97]¹⁷, наличие/отсутствие улыбки зависит от положения того, кто смотрит, и от аккомодации его зрения. Сходный оптический механизм, возможно, активизирован и в «Поклоннике образа». Silencieux почти всегда показана глазами главного героя, причем Энтони не созерцает спокойно маску, висящую в его «шале», а все время совершает с нею какие-то манипуляции: снимает со стены, держит в руках, нежно целует, укладывает на диван, подхватывает, когда она оттуда падает, погребает в лесу, откапывает обратно, вешает снова на стену... Он смотрит на маску то издалека, то предельно вблизи, меняя дистанцию и угол зрения, что заставляет видеть ее как «живую», усиливая эффект ускользающей улыбки, изначально свойственный лицу Неизвестной. Действительно, этот эффект выглядит по-разному при различном освещении, например на разных фотоснимках маски: щеки девушки округлены, слегка выпячены, как у улыбающегося человека, однако губы ее не искривлены, а, скорее, сжаты в прямую линию. Она как будто улыбается лишь пол-лицом, ее черты аффективно рассогласованы, а закрытые глаза, не допускающие прямого визуального контакта, не позволяют и сделать вывод о выражении всего лица.

Эту неопределенность и загадочность полуулыбки обычно интерпретировали мистически: юная утопленница плавно, без страданий переходит

16 Выражение Арагона [13, р. 281], который впоследствии ввел маску Неизвестной из Сены в свой роман «Орельен» (1944).

17 Автор ссылается на книгу: [16].

из жизни в смерть и, возможно, уже предвкушает некое загробное блаженство¹⁸. Ее облик чудился двусмысленно-заманчивым образом счастливого самоубийства: «Из выражения лица “Неизвестной” следует, что ее смерть была одновременно легкой и безболезненной» [12, р. 117]. Иначе, однако, толкует это Ле Гальен (или его очарованный герой): Silencieux — коварная русалка, она улыбается не сама себе, а своему зрителю, она не замкнута в сладостном умирании, а, словно живая девица, насмешничает и кокетничает, жмурясь и уклоняясь от прямого взгляда. Она охотно общается с теми, кто на нее смотрит, но это лукавая, односторонняя коммуникация:

Лицо ее улыбалось — улыбкой великого покоя, но также и странной хитрости. У него была и другая особенность: женщина выглядела так, будто в любой миг готова внезапно открыть глаза, а если отвернуться и взглянуть на нее снова, то она словно улыбалась про себя, потому что только что открывала их у вас за спиной и как раз вовремя закрыла их опять [23, глава I, с. 13].

Вплоть до последней сцены «Поклонника образа» — и, как можно понять, даже в фантазматических эпизодах, когда Энтони гуляет с нею, как с живой женщиной, — Silencieux не открывает глаз (или, может быть, успевает «вовремя закрыть их»?). Этим ее интрадиегетический образ отличается от оживающих изображений в произведениях романтической фантастики, чьи лица обычно гипнотизировали зрителя неподвижным взглядом («Портрет» Гоголя); еще на портрете Дориана Грея из романа Уайльда изображенная фигура выглядывает исподлобья, но все же смотрит на своего владельца. В описании же Ле Гальена образ завораживает неувлимым колебанием между улыбкой/неулыбкой, открытыми/закрытыми глазами; он сбивает с толку своего зрителя, фрустрирует его оптику, а тем самым и эротическое желание, которое ищет ответного взгляда¹⁹. Сама Silencieux мотивирует это тем, что ее взор смертоносен, поэтому она медлит являть его своему любовнику:

18 «Не повторяясь буквально, L'Inconnue de la Seine подарила мотиву убранства саму возможность улыбки при закрытых или полуприкрытых глазах, свидетельствующих одновременно и связь со здешним миром, и благостную отрешенность от прозаической городской суеты» [2, с. 179].

19 «Когда в любви я требую взгляда, моя неудовлетворенность, то, чего мне не хватает, связано с тем, что ты никогда не глядишь на меня там, где я тебя вижу» [5, с. 113].

— Когда ты узришь мои глаза, ты умрешь. Однажды, Энтони, ты узришь мои глаза. Но не сейчас. Ты еще много должен сделать для меня. У нас с тобой впереди еще много любви, прежде чем наступит конец.

— Узревшие твои глаза все умерли, Silencieux?

— Да, все умерли [23, глава VII, с. 46].

Улыбаясь, как Мона Лиза, Silencieux убивает взглядом, как Медуза, чье лицо — традиционный сюжет скульптурных масок (напротив того, кажется, не существует специфических масок Музы). Только в финале повествования, потеряв дочь и жену и, как можно догадаться, окончательно сойдя с ума, Энтони наконец увидит глаза своей возлюбленной, зато на месте ее загадочной улыбки появится недвусмысленный символ смерти, своего рода третий глаз, подобный fasciniрующим ocelli на крыльях бабочек:

Глаза Silencieux были широко раскрыты, а из уст ее свешивалась темная ночная бабочка с мертвой головой меж крыл [23, глава XXIII, с. 143].

Та же бабочка упоминалась в самом начале, в мечтаниях героя:

И однажды я найду в лесу ту бабочку, о которой мечтал с детства, — темную ночную бабочку с мертвой головой меж крыл [23, глава I, с. 12].

Этот дважды повторенный мотив может иметь литературное происхождение — он перекликается с новеллой Э. По «Сфинкс» (1846), с ее фантазматическим описанием чудовищно крупной (из-за случайной оптической иллюзии) бабочки, у которой на туловище между крыльями расположен узор в форме черепа. Такая бабочка действительно существует (бражник мертвая голова; по старой классификации Линнея, из рода *Sphinx*) и традиционно считается дурной приметой, предвещающей смерть и прочие бедствия. Сфинкс уже служил метафорой Silencieux в стихах Энтони, величавшего свою статуарную возлюбленную «Северным Сфинксом» [23, глава III, с. 26]²⁰. Эти два мифологических персонажа, прямо или намеком упомянутые в тексте, —

²⁰ Книга Ле Гальена «Прозаические фантазии» (том второй, 1896) содержит несколько диалогов, где рассказчик беседует с дамой, именуемой «Сфинкс». Полагают, что ее прототипом была вторая жена писателя Джули Норрегард.

Медуза и Сфинкс — оба связывают маску Неизвестной с сюжетом о роковой женщине, *La belle dame sans merci*, чей взор неотразим и фатален. Открыв в финале глаза, эта маска обретает взгляд — «единственный элемент лица, с которого нельзя снять скульптурную копию, единственный элемент лица, всегда “принадлежащий” исключительно дискурсу скульптора» и приближающийся образ «к аллегорическому тексту» [9, с. 244], но именно в этот миг текст «сказки» обрывается — по-видимому, вместе с жизнью ее героя.

Популярная традиция толкования Неизвестной из Сены (еще только начинавшая складываться в конце XIX в., когда Ле Гальен писал своего «Поклонника образа») обычно сосредоточивалась на трогательной истории девушки, покончившей с собой из-за несчастной любви, сама же маска оставалась неподвижным знаком ее печальной судьбы²¹. Тем самым Неизвестная изначально занимала место в культуре китча, с ее иллюзионизмом и установкой на усиленное стимулирование эмоций, продаваемых по дешевой цене (см.: [3])²². Ричард Ле Гальен, предвосхищая будущую практику сюрреалистов, реконтекстуализирует этот китчевый образ, вводя его в рамки если не авангардной, то модернистской культуры. История парижской утопленницы разворачивается здесь в мифическом времени «вечного возвращения», а сама она оказывается воплощенным в маске сверхъестественным существом; эта маска живет самостоятельной жизнью, выступает из стены и завязывает опасное общение со зрителем, которое сосредоточено в ее уклончиво-обольстительных, наполовину явленных или даже лишь подразумеваемых улыбке и взгляде — двух визуальных аттракторах, двух точках оптической коммуникации на ее лице.

Заразительность символа

Лицо Музы обладает силовым потенциалом, оно fasciniрует целое века, даже не будучи ему видимо²³. Подобно оживающим изображениям из

21 На русском языке эту традицию отражает стихотворение В. Набокова “L’Inconnue de la Seine” (1934, в первой публикации без названия).

22 Среди литературных произведений, где фигурировала эта маска, наибольший успех и огромные тиражи на разных языках имел душещипательный роман немецкого беллетриста Рейнхарда Конрада Мушлера «Неизвестная» (1934).

23 «Посмертная маска женщины, которая сразу привлекала глаз каким-то шоком и задерживала его в странной завороченности [fascination]» [23, глава I, с. 13]. Ср. о силовом воздействии Музы у Жан-Люка Нанси: «Муза одушевляет, возвышает, приводит в движение. Она заботится не столько о форме, сколько о силе. Или, точнее, она силой заботится о форме» [17, р. 11].

фантастических рассказов романтизма, маска Неизвестной впервые является герою Ле Гальена в окружении других образов (см.: [4]), заключенная в двойную рамку инородных ей предметов. Художественная лавка, где ее обнаружил Энтони, «странно зажата среди ломовых извозчиков и гниющих овощей» Ковент-Гарденского рынка [23, глава II, с. 17], а внутри магазина китчевая маска утопленницы окружена отличными по стилю репродукциями классических скульптур: опять «находка» художественного объекта, извлекаемого в данном случае из продажно-рыночного окружения. Эта сцена «пришествия Silencieux» (название второй главы) содержит еще несколько мотивов, важных для дальнейшего рассказа:

Проходя по коридорам из белых лиц, ощущая у себя на щеках холодное дыхание классического искусства, среди вечно живущих покойников, он чувствовал заразительность бессмертия.

Вдруг в одной из ниш, образуемых изваянными лицами, он почувствовал чье-то присутствие. Вблизи от него кто-то улыбался. Он обернулся и, чуть не вздрогнув, понял, что это сияло, словно звезда среди мертвых тел, — как ему было подумалось — не живое существо, а просто гипсовый слепок среди прочих. Лицо было не античным и не современным, а каким-то не то вчерашним, не то сегодняшним — и вечным.

Тотчас он понял, что видел это лицо раньше. Где же?

Да, конечно же, это было лицо Беатрис, точь-в-точь. Как странно! — и, любя Беатрис, он купил эту маску, по великой своей любви к ней! [23, глава II, с. 18–19].

Бывает, что человек ощущает на себе чужой взгляд, еще не увидев сам того, кто на него смотрит. Здесь же впечатление «чьего-то присутствия» производит не взор закрытых глаз маски, а ее улыбка, которая словно существует сама по себе, абстрагируясь от лица (ср. улыбку Чеширского кота в сказке старшего современника Ле Гальена — Льюиса Кэрролла). Воздействие этой улыбки — из того же разряда, что «холодное дыхание» и «заразительность» классических бюстов; этой последней метафорой описываются все отношения людей с Silencieux.

Феномен *заражения* (contagion) обсуждался в культуре конца XIX в., применялся для объяснения первобытной магии («Золотая ветвь»

Фрэзера, 1890) и художественного эффекта («Что такое искусство?» Льва Толстого, 1897–1898)²⁴. Изначально, в биологии, этот термин означает интимно-телесный взаимообмен чуждых друг другу организмов, а у Ле Гальена его эстетическая трактовка соединяется с магической: скульптурные изображения «заражают» зрителя своим двусмысленным «бес-смертием» «вечно живущих покойников» — не жизнью и не смертью, а чем-то вроде межумочного существования призраков или вампиров, которые сохраняются нетленными в могиле, питаются кровью живых. Последний мотив прямо сформулирован в тексте позднее, когда Энтони откапывает обратно погребенную было им Silencieux, повинувшись ее мистическому пению-призыву: «Он хотел только вновь взглянуть на ее лицо, увидеть, действительно ли она живет в земле наподобие вампира» [23, глава XXI, с. 127]. Еще раньше он пытался отречься от губительной страсти, которую вызывала в нем «вампирическая красота Искусства» [23, глава XVI, с. 100]. Вампиризм и заражение — два взаимосвязанных фантазма, оба они выражают страх утраты индивидуальных границ, страх губительного контакта с Другим.

Существенно, что в только что приведенных цитатах вампиризм упоминается один раз в буквальном, а другой раз в переносном смысле — то как настоящая (в представлении Энтони) природа Silencieux, то как отвлеченная метафора иссушающего Искусства. Сам герой не умеет различить эти два модуса бытия, реальный и концептуальный, и рассказ о нем колеблется между абстракцией и действительностью, порой даже на уровне отдельных слов. Так, в эпизоде «пришествия Silencieux» при описании переживаний Энтони варьировалось одно двусмысленное выражение — *was conscious, grew conscious*: нормально оно значит «чувствовать», «почувствовать», но за этим сенсуальным значением проступает и интеллектуальное, «сознавать». На фабульном уровне то же колебание между конкретно-чувственным и отвлеченно-умственным происходит в другом эпизоде, связанном с «заразительностью» образа, — в сцене «странного лобзания Silencieux» [23, название главы VIII, с. 52]. Принеся свою возлюбленную маску в лес, Энтони видит, как она привлекла внима-

24 Трактат Л. Толстого был опубликован одновременно на двух языках: параллельно с русским текстом печатался английский перевод в приложении к британскому журналу «Нью ордер», и Ричард Ле Гальен мог быть знаком с ним.

ние гадюки, обвившейся вокруг ее гипсового лица и приникшей языком к ее губам²⁵:

«Она поцеловала ее!» — воскликнул Энтони, и в то же мгновение от гадюки остался лишь испуганный шорох в кустах.

Он взял в руки Silencieux. На ее губах был яд. Еще раз на миг его фантазия вернула ему сознание и вновь сделала Silencieux лишь символом — правда, всего на миг.

«На устах Искусства всегда яд», — сказал он себе [23, глава VIII, с. 55].

Онтологический статус Silencieux меняется на протяжении этой короткой сцены²⁶: она то обретает, то вновь утрачивает реальность, то притягивает к себе настоящую змею, передающую ей настоящий яд, то сводится к абстрактному «символу» Искусства. Это колебание происходит в сознании Энтони, и оно выражено вариантом того же слова *conscious*, что и в предыдущем случае: «В некоторые моменты сознательной [self-conscious] мысли она [Silencieux. — С.З.] сокращалась до символа...» [23, глава VIII, с. 53]; «еще раз на миг его фантазия вернула ему сознание [made him self-conscious]...» *Сознавая себя* лишь «в некоторые моменты», герой не находит устойчивого положения между реальностью и аллегорией, и его попытка играть этими двумя позициями не доводит до добра. В одной из следующих глав, выполняя требование, услышанное от Silencieux, он жертвует ей свою дочь: разыгрывая вроде бы понарошку языческий обряд («Silencieux, я приношу тебе своего ребенка»), поднимает девочку и заставляет ее поцеловать маску на стене, чьи губы кажутся ей «холодными» и «со вкусом пыли» [23, глава XI, с. 77]. Вскоре ребенок заболевает и умирает, видя в предсмертном бреду «белую даму» из хижины отца [23, глава XIII, с. 92]. Врач-натуралист считает причиной ее болезни инфицированную воду из колодца (также

25 «Сверкающая белизна образа заворожила змейку» [23, глава VIII, с. 54]: несобственно прямая речь героя проецирует на гадюку его собственную фасцинацию.

26 Образная сущность маски-симулякра подчеркнута здесь рамкой — природной средой. В лесу, среди буйной живой растительности, это не-совсем-живое лицо «одновременно проигрывало и выигрывало в реальности: выигрывало в силу контраста, который и ограничивал, и подчеркивал его, а проигрывало в противопоставлении величественным ликам земли и неба» [23, глава VIII, с. 52]. Вся сцена вновь соотносит Silencieux с Медузой, традиционно изображаемой в обрамлении своих «змеиных» волос.

модная тема конца XIX века — ср. «Враг народа» Г. Ибсена, 1882), но нарративная логика, с ее метонимическим принципом *post hoc ergo propter hoc*, подсказывает другое объяснение: девочка была отравлена змеиным ядом, который остался на губах белой маски и *заразил* ее тем же «холодным дыханием», что когда-то ощущал Энтони в лондонской лавке. Художественный мимесис обернулся вспять — пластическое изображение мертвой девушки оказало обратное смертельное воздействие на соприкоснувшегося с ним живого ребенка. Аллегория «Искусства, у которого на устах яд», реализовалась в сюжетной действительности.

Так вообще устроено фантастическое повествование у Ле Гальена: в мир конкретно-чувственных вещей — например, природных объектов, подробно описываемых автором и наблюдаемых героем, — вторгается неконгруэнтный ему Образ. Он абстрактен, но при этом активен: сколько бы его ни толковали метафорически как «символ», продукт мифологической и технической вариации, он заключает в себе и нечто иное — энергическое действие, развертывающееся в метонимической цепи повествовательных событий. В свое время одной из предпосылок возникновения романтической фантастики стал отказ от классического аллегоризма, от редукции энергии образов к условному иносказательному смыслу. Это было наглядно показано, например, в новелле П. Мериме «Венера Илльская» (1837): попытки аллегорического толкования античной статуи, предпринимаемые одним из персонажей, недалеким провинциальным антикваром, терпят провал, скульптурный образ отказывается покорно нести на себе риторические значения, которые приписывают ему люди, и ведет себя как настоящее божество, своевольное и опасное. Соответственно характерное для романтической фантастики колебание в интерпретации событий происходило не по «классической» оси реальность/аллегория, а по «барочной» оси реальность/иллюзия, аллегоричность же вообще изгонялась из фантастического повествования (см.: [8])²⁷. У символиста Ле Гальена (по крайней мере в помраченном сознании его героя, неоромантического поэта) аллегорический смысл образа вновь начинает конкурировать с его действенным импульсом²⁸. Его «заразительность» проявляется в мерцающей подмене, когда об-

27 О роли барочных традиций в формировании романтической фантастики см.: [6].

28 Промежуточным этапом этой литературной эволюции можно считать раннюю новеллу Г. Джеймса «Последний из Валериев» (1874), герой которой окружает выкопанную из земли

раз то вступает в близкий силовой контакт с субъектом, то отстраняется на безопасную дистанцию символа. Генератором таких подмен именно и служит Silencieux: стоит герою расстаться с нею, уехать на несколько месяцев в горы, как повествование переходит в чисто аллегорический режим и сам же Энтони (ненадолго обретший рассудок и пытающийся анализировать свое безумие) сводит роковую маску к условной метафоре:

Чудные моменты бывают в человеческой жизни, но что они без искусства, кроме как жемчужины, падающие в бездну? Вот я и сказал: ничто не действительно, кроме искусства. Материал искусства проходит — человеческая любовь, человеческая красота, — искусство же пребывает. Вечен только образ, а не действительность. Я буду жить в образе [23, глава XIX, с. 116–117]²⁹.

И наоборот, аллегория кончается там, где образ подступает близко к субъекту, начинает тревожно походить на кого-то в его жизни. У образа Silencieux есть референт — но это не безымянная, легендарная утопленница, запечатленная в маске Неизвестной из Сены. Для Энтони эта маска являет собой совсем другого, хорошо знакомого ему человека — его жену Беатрис. Их лица «точь-в-точь» похожи, и это мистическое сходство, поразившее героя в сцене «пришествия Silencieux», можно было бы счесть его заблуждением, первым симптомом подступающего психоза; однако выше об этом уже говорилось и в авторской речи, теми же словами:

И лицо ее [Беатрис. — С.З.] совпадало с лицом образа — точь-в-точь. На нем был тот же свет и та же улыбка [23, глава I, с. 15].

статую античной богини религиозным почитанием, даже приносит ей в жертву курицу; статуя, однако, не оживает, а сам он описан карикатурно, как туповатый отпрыск выродившегося аристократического семейства. Подобно «сказке» Ле Гальена, эта новелла могла бы называться «Поклонник образа», и она тоже ставит под вопрос аллегорическую интерпретацию последнего, но вместо настоящего действия сакральных сил здесь разыгрывается лишь нелепая комедия языческого культа.

²⁹ Литературная вторичность этого рассуждения обозначена реминисценцией из стихотворения Т. Готье «Искусство» (1857). Французский поэт тоже соотносил форму образа с его материалом — правда, в его трактовке художественный образ вечен именно благодаря своему материалу, не предмету, а медиуму репрезентации (бронзе, камню и т. п.).

Более того, сама Беатрис признает странное сходство между своим лицом и маской, и в тексте подробно описана ее реакция. Сначала это любопытство, даже «удовольствие», переходящее затем в беспокойство:

...удовольствие, какое всякое сотворенное существо получает от совершенного или даже несовершенного отражения себя. Оказаться столь необычно предугаданным в прошлом — это возмещало романтическими намеками то, что, на первый взгляд, похищало из индивидуальности. Только на первый взгляд — ибо если бы вы, как Беатрис, обладали столь незаурядным по типу лицом, что любящий вас человек мог бы, мало боясь опровержений, заявлять — по крайней мере, в Англии, — что другого подобного больше нет, то, видя себя до жути точно предугаданным, вы могли бы впасть в суеверие и предаться странным фантазиям о переселении душ. Что если это вы сами в какой-то прежней жизни? [23, глава II, с. 19].

Здесь, как и в других местах, у Ле Гальена дважды повторяется ключевое слово — «предугадать», *anticipate*, обозначающее главный парадокс сюжета³⁰. Действительно, при жизни Беатрис с нее никто не снимал маски, это не ее собственное изображение — скорее, наоборот, она сама воплощает образ, зафиксированный когда-то в гипсе; именно поэтому удовольствие у нее быстро сменяется испугом. Жан Бодрийяр назвал «прецессией симулякров» такую ситуацию, когда подобие возникает раньше (и вместо) того, чему оно, собственно, подобно. Он имел в виду прежде всего социальные процессы конца XX в., которые выглядят как оживающие культурные симулякры, причем низкого пошиба, — они «производят жуткое впечатление одновременно китча, ретро и порно» [14, р. 66]. Такое же «жуткое» чувство переживает и Беатрис у Ричарда Ле Гальена, встретившись со своим собственным симулякром — китчевым, «предугадавшим» ее в прошлом и эротически соблазнительным. Что-то подобное имел в виду и муж Беатрис, когда назвал мертвую маску именем «Безмолвный», приложимым только к живому существу. Этот образ-симулякр, возникший неизвестно когда и от-

30 Этот же глагол впервые возник несколькими строками выше, в мыслях самого Энтони о «пришествии *Silencioux*»: «Кем же был художник, когда и при каких обстоятельствах сумел он так странно предугадать тот единственный лик, какой он воистину любил на земле?» [23, глава II, с. 19]. Объяснением «предугадывания» служит излагаемый дальше рассказ *Silencioux* о себе, о ее перевоплощениях на протяжении веков.

куда, стал губительным двойником Беатрис: еще один мотив «Поклонника образа», восходящий к топике романтизма³¹.

«Заразив» человека, злокачественный образ захватывает его место, постепенно вытесняет его из жизни. Маска Неизвестной заменяет для Энтони любимую жену, и, обращаясь к последней, он начинает путать имена: «Ты так красива сегодня, Silen... Беатрис» [23, глава I, с. 16]. Раньше он сочинял для Беатрис стихи, однако перестал это делать после свадьбы, ибо «превратить музу в жену, пусть и долго и верно любимую, значит распрощаться с музой» [23, глава III, с. 26]. После встречи с новой, изваянной Музой он пишет стихотворение «Северный Сфинкс», думая посвятить его жене, но та узнает в нем не себя, а зловещую маску: по ее словам, оно написано «о моем Образе, который ты поставил на мое место» [23, глава III, с. 29]. В финале, чувствуя, что Silencieux изгнала ее из сердца мужа, она кончает с собой, утопившись в пруду — т. е. слившись с образом, повторив легендарную судьбу Неизвестной, утонувшей в Сене³². Это слияние на свой лад констатирует Энтони при виде ее мертвого тела; ранее в болезненном бреде он уже принимал ее за Silencieux и раздражался, когда видел свою ошибку, теперь же он окончательно заменяет ее Образом, она ему больше не нужна. Прецедсия симулякров свершилась — не образ походит на живого человека, а погибшая женщина на маску:

Наутро, когда Беатрис вытащили из пруда с лилиями в волосах³³, Энтони склонился над нею и сказал:

«Очень печально — бедняжка Беатрис — но до чего красивая! Должно быть, это чудно — умереть вот так».

И еще он сказал: «Странно, как она похожа на Silencieux».

31 «Двойник — величайшая обида, какая может быть нанесена человеческой личности. Если завелся двойник, то личность в качестве личности прекращается. Двойник — в индивидуальности потеряна индивидуальность, в живом потеряна жизнь и душа» [1, с. 489]. Ср. распространенный в мировом фольклоре мотив «брачного дублера» — потустороннего, нередко зловещего двойника супруга/супруги (см.: [7]).

32 Такой же мотив дурного повторения сопровождал смерть маленькой дочки Энтони и Беатрис: *похоронив* девочку и чувствуя, что в ее гибели виновата безжалостная Silencieux, Энтони намеревается было разбить маску, но, не решившись это сделать, тоже *хоронит* ее, закопав в лесу, чтобы в скором будущем откопать назад.

33 Прекрасная утопленница среди лилий — канонический облик шекспировской Офелии, еще один излюбленный сюжет живописи прерафаэлитов (Джон Эверетт Милле, 1852, Джон Уильям Уотерхауз, 1894).

И он пошел к себе в лес, с великой безмятежностью на душе. Он утратил Чудо, но она оживала в его песнях. Он утратил Беатрис, но у него остался ее образ — разве не жила она вечно в Silencieux? [23, глава XXIII, с. 142].

Смысл случившегося можно толковать по-разному, опять-таки рассматривая его либо «издалека», как абстрактную символическую конструкцию, доступную лишь пониманию автора, либо «вблизи», в плане той действительности, где живет герой (тот, конечно, бредит, но его бред опирается на некоторые факты, подтвержденные рассказчиком). С точки зрения символических структур, персонажи-двойники в «Поклоннике образа» воплощают собой две ипостаси женщины, как ее представляет себе традиционная культура: с одной стороны, это абсолютно иное мужского воображения, вызывающее желание, но и опаску (Silencieux); с другой стороны, жена и мать, чья «радикальная инаковость» редуцирована, подчинена социальной функции продолжательницы рода (Беатрис) (см.: [15, р. 216]). С такой точки зрения, Silencieux — отрицательное начало в ценностной структуре, зло, одолевшее добро.

Иначе видится дело с точки зрения Энтони: в Silencieux он обрел что-то вроде платоновского эйдоса, чистую сущность своей жены (ее «не то вчерашний, не то сегодняшний — и вечный» лик) и одновременно образ Красоты как таковой, способный заменить несовершенную реальную женщину:

Любить не буквальную возлюбленную, а ее очищенный, безупречный образ — так ведь можно было бы подняться в область любви духовной, не стесненной и не запятнанной землею [23, глава III, с. 30].

«Лик Вечной Красоты, — сказал Энтони [обращаясь к Silencieux. — С.3.], — отныне и во веки веков для меня есть лишь один лик — твой» [23, глава XXI, с. 131].

Заменять «буквального» человека явленным в нем божественным абсолютom — общее место в европейской мифологии любви³⁴; ему соот-

34 См.: [19]. Из позднейших литературных произведений, использующих мотив маски Неизвестной из Сены, особенно показателен роман Арагона «Орельен» (1944), герой которого влюбился не в маску, напоминающую ему реальную женщину, а в реальную женщину, похожую на маску: в его воображении они совпадают в те моменты, когда героиня закрывает глаза, уподобляясь Неизвестной.

ветствовала и цензура, которой подвергалась эротика в викторианской культуре. «Трагическая сказка» Ле Гальена называется не «Любовник образа», а «Поклонник образа», и ее герой склонен заменять любовное влечение к Неизвестной из Сены религиозным почитанием. Он страстно целует Silencieux, объясняется ей в любви, но и молится ей, словно божеству, и приносит ей в жертву, как языческому идолу, свое дитя. С этой сакральной точки зрения, ее чудесная сила возобладала над «Чудом» живого ребенка.

Автор стремится доказать, что такая эстетическая религия несостоятельна. Одним из литературных источников «Поклонника образа» был, вероятно, знаменитый сонет Ш. Бодлера «Красота» (1857), где предвосхищен ряд его мотивов: прекрасная статуя-кумир, вызывающая грезы (у Бодлера: «О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!»), сравнение со Сфинксом («В лазури царствую я сфинксом непостижным»), который грозит гибелью своим обожателям («И грудь моя, что всех погубит чередой»). Однако бодлеровская Красота — зрячая, ее очи отверсты и сияют:

Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах³⁵.

У Ле Гальена Муза-Медуза тоже смертоносна, но и слепа, она не распространяет на весь мир сияние своего зора, а, скорее, поглощает внешний свет — вместе с сознанием своего поклонника, который любит ее красотой, но зато утрачивает чувство прекрасного в жизни, сам становится эстетически слеп. Встретив на прогулке в осеннем лесу жену и дочь (сам он уже не гуляет с ними!), он набирает девочке вместо цветов поганые грибы — по его словам, «они красивее цветов» [23, глава VI, с. 44], а у ребенка вызывают испуг и отвращение. Этому тесту на эстетический вкус подвергает отца именно Чудо — маленькая девочка, третий женский персонаж «трагической сказки». Она не отмечена опасной амбивалентностью взрослых женщин, непохожа на молодых и старых ведьм из заколдованного леса, не вовлечена в роковое двойничество Беатрис/Silencieux и нечувствительна к обаянию гипсовой маски, которую в другой главе показывает ей Энтони, предлагая приобщиться к своему культу (пожалуй, и ее последующую гибель можно

35 Перевод Валерия Брюсова.

толковать как месть ревнивой богини). Устами младенца, поясняет автор, глаголет истина:

Чудо была одной из тех девочек, которым словно ведомы все смыслы мироздания, хотя они еще борются с азбукой его незначительных слов [23, глава VI, с. 41].

Повторяется уже описанный выше эффект: в эпизоде семейной прогулки, где отсутствует *Silencieux*, повествование выходит на аллегорический уровень, обращаясь к высшим «смыслам мироздания». Сюсюкающе-китчевый стиль, которым написан этот и другие диалоги отца с дочкой, как раз и служит знаком аллегоризма: здесь понарошку, по-детски формулируется обобщенная мораль «трагической сказки». В прерафаэлитском лесу, где заблудился герой Ле Гальена, не растут прекрасные цветы, в нем встречаются только ядовитые грибы и змеи, летают ночные бабочки «с мертвой головой меж крыл» и царствует готический вампир — безглазая «белая дама». Это не многозначительный бодлеровский «лес символов», а скорее лес чудовищ из фольклорных или рыцарских преданий. Своим «образопоклонничеством» Энтони не приблизился к Красоте, а удалился от нее, предавшись ложным, безобразным подобию.

Абстрактный, не имеющий устойчивого облика, по-протеевски изменчивый в бесконечных метаморфозах и скрепляемый воедино лишь своим иностранным именем; овеванный сентиментальной легендой о юной утопленнице, но наделенный хитро-двусмысленным лицом; способный заранее «предугадывать» и «заражать» реального человека — таков активный и опасный визуальный образ, обожествляемый героем Ле Гальена. В нем можно усмотреть симптомы кризиса художественной культуры «конца века»: неустойчивое, неосмысленное соотношение (заново пересмотренное авангардом XX в.) между денотативным и коннотативным смыслами визуального объекта, между намеренным произведением искусства и случайной «находкой», между образом и рассказом. Хотя образ здесь опирается на широко известное произведение скульптуры, но его нельзя адекватно *увидеть*, и рассказ о нем вынужден ходить вокруг да около, разбрасывая уклончивые намеки, повторяя и варьируя неоднозначные ключевые слова, поддерживая неопределенность реальности/аллегии, свойственную символистскому

пониманию фантастики. Подобно своему герою, который мечется между inferнально-обольстительной злодейкой и невинными воплощениями семейного счастья (женой и дочерью), рассказ смешивает мистику с мелодрамой, то сгущается в драматических перипетиях отношений Энтони с Мюзой, то разжижается в слезливых штампах, описывающих жизнь и смерть его близких. Образ и рассказ обмениваются неопределенностью и сакральной инородностью, и амбивалентный символ Искусства не вырастает, хотя бы путем абстракции, из реальности, а «заражает» эту реальность откуда-то извне, подобно тому как из-за границы явилась в Англию маска неизвестной девушки, якобы утонувшей в Сене³⁶.

Список литературы

Исследования

- 1 Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 565 с.
- 2 Вершинина А.Ю. Триумф маски. Из опыта «кумирodelания» эпохи символизма // Искусствознание. 2017. № 1. С. 162–197.
- 3 Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. URL: <http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf> (дата обращения: 12.12.2020).
- 4 Зенкин С.Н. Интрадиегетический образ в фантастическом рассказе // А.М.П.: Памяти А.М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С. 384–395.
- 5 Лакан Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа / пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2004. 304 с.
- 6 Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
- 7 Неклюдов С.Ю. Ночной гость // Живая старина. 1996. № 1. С. 4–7.
- 8 Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 143 с.
- 9 Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.
- 10 Ямпольский М.Б. Изображение: Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.
- 11 Яшина А.С. Между симуляцией и головокружением: Посмертная маска и трансформации реальности в «Поклоннике образа» Р. ле Гальена // Игра. Текст. Культура: Научный сборник / под ред. А.Л. Гринштейна. Самара: Лаборатория семиотики культуры Самарской гос. областной академии (Наяновой), 2014. С. 71–79.

³⁶ Благодарю О.Б. Вайнштейн за прочтение статьи и указание некоторых сюжетных параллелей.

- 12 *Alvarez A.* The Savage God: A Study of Suicide. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971. 249 p.
- 13 *Aragon L.* À Louis-Ferdinand Céline loin des foules // Commune. 1933. No. 3. P. 280–282.
- 14 *Baudrillard J.* Simulacres et simulation. Paris: Galilée, 1981. 164 p.
- 15 *Bronfen E.* Over her Dead Body. Death, Femininity, and Aesthetics. Manchester University Press, 1992. 460 p.
- 16 *Livingstone M.* Vision and Art. The Biology of Seeing. Los Angeles; Berkeley: University of California Press, 2004. 208 p.
- 17 *Nancy J.-L.* Les Muses. Paris: Galilée, 2001. 181 p.
- 18 *Pinet H.* L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine // Le Dernier portrait (Catalogue de l'exposition). Paris: Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002. URL: <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm> (дата обращения: 12.12.2020).
- 19 *Rougemont D. de.* L'Amour et l'Occident. Paris: Plon, 1939. 312 p.
- 20 *Salot A.-G.* The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine across the Tides of Modernity. Oxford University Press, 2015. 373 p.
- 21 *Tillier B.* La Belle Noyée: enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine. Paris: Arkhê, 2011. 140 p.
- 22 *Wittington-Egan R., Smerdon G.* The Quest of the Golden Boy. The Life and Letters of Richard Le Gallienne. London: Unicorn Press, 1960. 580 p.

Источники

- 23 *Le Gallienne R.* The Worshipper of the Image. London: Lane, 1899. 146 p.

References

- 1 Berkovskii, N.Ia. *Romantizm v Germanii [Romanticism in Germany]*. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973. 565 p. (In Russ.)
- 2 Vershinina, A.Iu. "Triumf maski. Iz opyta 'kumirodelaniia' epokhi simvolizma" ["The Triumph of the Mask. From the Experience of 'Idol Making' in the Symbolist Era"]. *Iskusstvoznanie*, no. 1, 2017, pp. 162–197. (In Russ.)
- 3 Grinberg, K. "Avangard i kitch" ["Avant-garde and Kitsch"]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 60, 2005. Available at: <http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf> (Accessed 12 December 2020). (In Russ.)
- 4 Zenkin, S.N. "Intradieticheskii obraz v fantasticheskom rasskaze" ["Intradiegetic Image in the Fantastic Tale"]. *A.M.P.: Pamiati A.M. Peskova [A.M.P.: In memory of A.M. Peskov]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2013, pp. 384–395. (In Russ.)
- 5 Lakan, Zh. *Seminary. Kniga 11: Chetyre osnovnye poniatiiia psikhoanaliza [Seminars. Book 11: Four Basic Concepts of Psychoanalysis]*, trans. A. Chernoglazov. Moscow, Gnozis/Logos Publ., 2004. 304 p. (In Russ.)
- 6 Lakhmann, R. *Diskursy fantasticheskogo [Discourses of the Fantastic]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)
- 7 Nekliudov, S.Iu. "Nochnoi gost'" ["A Night Visitor"]. *Zhivaia starina*, no. 1, 1996, pp. 4–7. (In Russ.)
- 8 Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu [Introduction to Fantastic Literature]*. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1997. 143 p. (In Russ.)
- 9 Iampol'skii, M.B. *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis) [Demon and Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 335 p. (In Russ.)
- 10 Iampol'skii, M.B. *Izobrazhenie: Kurs lektsii [Image: A Lecture Course]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 424 p. (In Russ.)
- 11 Iashina, A.S. "Mezhdou simuliatsiei i golovokruzheniem: Posmertnaia maska i transformatsii real'nosti v 'Poklonnike obraza' R. le Gal'ena" ["Between Simulation and Dizziness: Death Mask and Transformations of Reality in *The Worshipper of the Image* by R. le Gallien"]. Greenstein, A.L., editor. *Igra. Tekst. Kul'tura: Nauchnyi sbornik [Play. Text. Culture: Collection of Essays]*. Samara, Laboratoriia semiotiki kul'tury Samarskoi gosudarstvennoi oblastnoi akademii (Naianovoi) Publ., 2014, pp. 71–79. (In Russ.)
- 12 Alvarez, Alfred. *The Savage God: A Study of Suicide*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1971. 249 p. (In English)
- 13 Aragon, Louis. "À Louis-Ferdinand Céline loin des foules." *Commune*, no. 3, 1933, pp. 280–282. (In French)
- 14 Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée, 1981. 164 p. (In French)
- 15 Bronfen, Elizabeth. *Over her Dead Body. Death, Femininity, and Aesthetics*. Manchester University Press, 1992. 460 p. (In English)
- 16 Livingstone, Margaret. *Vision and Art. The Biology of Seeing*. Los Angeles; Berkeley, University of California Press, 2004. 208 p. (In English)

- 17 Nancy, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris, Galilée, 2001. 181 p. (In French)
- 18 Pinet, Hélène. "L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine." *Le Dernier portrait (Catalogue de l'exposition)*. Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002. Available at: <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm> (Accessed 12 December 2020). (In French)
- 19 Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Paris, Plon, 1939. 312 p. (In French)
- 20 Saliot, Anne-Gaëlle. *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine across the Tides of Modernity*. Oxford University Press, 2015. 373 p. (In English)
- 21 Tillier, Bertrand. *La Belle Noyée: enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*. Paris: Arkhê, 2011. 140 p. (In French)
- 22 Wittington-Egan, Richard, Smerdon, Geoffrey. *The Quest of the Golden Boy. The Life and Letters of Richard Le Gallienne*. London, Unicorn Press, 1960. 580 p. (In English)