

О Г Л А В Л Е Н И Е

<i>Введение. Что такое интрадиегетический образ?</i>	8
Образец	8
Определение	11
Теория	23
Метод	33

Иллюзия

<i>Глава 1. Образ-призрак (романтическая фантастика)</i>	42
--	----

<i>Глава 2. Натурицица и шедевр (Бальзак и его продолжатели)</i>	65
--	----

Кольшущийся текст	66
Расслоение образа	77
Прекрасная прекословница	88
Эмансипация модели	101

<i>Глава 3. Образ без подобия (Уайльд)</i>	115
--	-----

Блуждающий рассказ	115
Образ — вещь — серия	131
Кризис неподобия	147

<i>Глава 4. Маска музыки (Ле Гальен)</i>	161
--	-----

Техника фантазма	161
Мона Лиза и Медуза	169
Заразительность символа	178

<i>Глава 5. Инсталляция на острове (Бьой Касарес)</i>	190
---	-----

Коловращение вечности	192
Неприкосновенность образа	200
Изнанка образа	213
Мир, архив и текст	219

Икона

Глава 6. Образ и сказ (Лесков)	234
Глава 7. Несмеющееся тело (Успенский)	253
Святая Венера	255
Внешний и внутренний мимесис	266
Глава 8. Переглядывающиеся портреты (Бунин)	283

Идол

Глава 9. Пространство идола (Пушкин)	296
Перспектива	302
Рамка	316
Кумир	328
Глава 10. Сокрушение кумиров (Ланг, Грин, Иоселиани)	345
Иконоклазм в жизни и искусстве	345
Очищение огнем	350
Рука заступницы	364
Память и взрыв	373
Глава 11. Гигантша (Феллини)	380

Артефакт

Глава 12. Беглые образы (Турнье)	408
Темпоральность	408
Туземная теория	411
«Образы надо стеречь»	415
Серийность	419
Воспитание через образы?	425
Глава 13. Как украсть образ (Иконоклептические сюжеты)	432
Нарратология	435
Семантика	440
Риторика	444

<i>Глава 14. Образ охотника (Антониони)</i>	457
Перцептивная раскачка	457
Преображение образа	464
Игра с пустотой	480

Травма

<i>Глава 15. Абстракция как травма (Флетъо)</i>	496
---	-----

<i>Глава 16. Оптические аномалии (Бланишо)</i>	517
Обволакивающий образ	519
Самораспад образа	530

<i>Глава 17. Образ, рассказ и смерть (Батай и Барт)</i>	537
Образ чужой боли	537
Образ-объект и образ-травма	555
Темпорализация	562
Исторический образ	568

<i>Заключение. Что происходит с образом?</i>	585
Онтогенез: развертывание рассказа	585
Филогенез: развитие культуры	592

<i>Список иллюстраций</i>	601
-------------------------------------	-----

<i>Список публикаций автора по теме монографии</i>	604
--	-----

<i>Указатель имен</i>	606
---------------------------------	-----

Введение
ЧТО ТАКОЕ
ИНТРАДИЕГЕТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ?

Образец

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

Дальше происходит нечто совсем необъяснимое. Уехав с Морийн, Франк оставляет письмо, сообщая, что решил наказать Симпсона за разглашение его любовной связи (он ошибся, Симпсон никого не выдавал) и ночью пририсовал карикатурную фигуру своего однокашника на картине с прекрасной итальянкой. Эту фигуру действительно обнаруживает утром на холсте хозяин дома, а реставратор Магор смывает ее растворителем. Но в ту же самую ночь случилось

и другое: Симпсон, лунатически бродя в полусне, зашел в картинную галерею и... вступил в обожаемую им картину, застыл внутри нее и больше не мог выбраться, сделался ее персонажем. Правда, потом вроде бы выясняется, что нам лишь пересказали его сновидение, — но как оно могло настолько совпасть с мстительной затеей Франка? К тому же в руке у очнувшегося сновидца нашли лимон, который якобы вручила ему итальянка с картины; а в довершение всего сама картина оказалась подделкой — не памятником искусства Возрождения, а стилизованным портретом Морийн, который написал ее любовник Франк.

Эта странная, не сводящая концы с концами история о властных и обманчивых подобиях — сюжет ранней новеллы Владимира Набокова «Венецианка» (1924). Эффект фантастической загадки создается в ней игрой точками зрения. Повествование ведется в режиме подвижной, плавающей фокализации, то есть не от лица всезнающего рассказчика, а следуя осведомленности, опыту, мыслям персонажей — то одного, то другого. Так возникают два рассказа о событиях одной ночи — письмо Франка и сон (?) Симпсона, которые совершенно по-разному объясняют засвидетельствованное третьими лицами происшествие, скандальное появление фигуры британского студента на полотне с итальянкой XVI века. Важно, что эти два несовместимых нарратива соприкасаются не просто в каком-то реальном факте, а в *визуальном образе*, в объективном, явленном героям новеллы изображении. Оно принадлежит вымышленному миру, где разворачивается сюжет, но занимает в этом мире особое, исключительное положение, в данном случае связанное с его метанарративной функцией: видимый героям новеллы, визуальный образ вместе с тем внедрен в нее автором как переключатель разных сюжетных линий. Этот несловесный элемент в словесном рассказе взаимодействует с текстом, становится для него камнем преткновения, деформирует его и деформируется сам. Внутри литературного повествования и внутри живописного изображения возникают чужеродные, неассимилируемые эпизоды и мотивы: «лишний», боком подверстаный к банальной адюльтерной истории сон Симпсона,

несуразная фигура того же Симпсона на холсте; авторство изображения раздваивается на разных лиц — итальянского художника эпохи Ренессанса и английского фальсификатора XX века¹. Такой двойственный, гетерогенный образ — то ли подлинный, то ли поддельный, то ли завершённый (его как раз закончили реставрировать), то ли дополняемый новыми элементами, — производит тревожное впечатление на своих зрителей, заставляет переживать самоутрату, опасно «влипать» в образное пространство. Это чувство знакомо не только робкому студиозусу Симпсону, но и опытному профессионалу Магору:

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

«Венецианка» Набокова — пример того, как визуальный образ может стать предметом, а не только средством литературного повествования: на него направляются желания персонажей, он обретает для них чувственную плотность («как когда вытаскиваешь ногу из глины»), его фигуры могут оживать; в данном случае не изображённый человек сходит с холста, а, наоборот, зритель проникает внутрь картины и общается с ее героиней. Визуальный образ — не просто оператор повествовательного движения, условный знаковый портал, через который сообщаются два чуждых друг другу мира (настоящий и нарисованный) и два чуждых друг другу нарратива («реалистический» и «фантастический»). Картина

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

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

еще и фигурирует в новелле в своей физической данности: ее внимательно разглядывают (иногда с необычных точек зрения — например, Симпсон для этого взбирается на стол), с нею совершают различные технические операции (подделывают под старину, подрисовывают, а затем сводят добавочную фигуру). Она является главным действующим лицом новеллы, которая недаром озаглавлена ее названием; напротив того, ее модель, женщина с модным в XX веке английским именем Maureen, — лицо пассивное и малозначительное, и, предпочтя ей портрет, простак Симпсон в некотором смысле выказал больше эстетического вкуса, чем его друг-артист. Вокруг картины организуется повествовательная структура, вокруг нее сплетаются литературные реминисценции¹, в зависимости от нее складываются судьбы людей.

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

Определение

Обе части этого выражения следует пояснить.

Слово «образ» в разных языках, включая русский, многозначно. «Образом» мы называем как внутренние, ментальные представления (часто весьма смутные), так и внешние,

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

материально выраженные изображения¹. В этой книге речь пойдет исключительно о последних, то есть об образах-изображениях²: чтобы стать самостоятельным участником действия, образ должен более или менее стабильно отделиться от субъекта, обрести внешнее физическое существование (выражение). Вместе с тем в развитии сюжета эта его отделенность иногда нарушается: изображение сливается с тем, кто изображен, вторгается наваждением в сознание зрителя, сгущается до сверхъестественного, фантазматического существа. Разные значения слова «образ» сближаются между собой.

Что же касается термина «интрадиегетический» (внутриповествовательный), то он был предложен Жераром Женеттом в трактате «Повествовательный дискурс» (1972). Женетт назвал интрадиегетическими рассказчиков *вставных рассказов*, вводимых в основное повествование: например, в романе Прево «Манон Леско» основное повествование ведется от лица некоего маркиза де Ренонкура, а в него включен интрадиегетический рассказ другого лица — кавалера де Грие³. В дальнейшем Мике Бал писала, что в некоторых случаях интрадиегетический рассказ — то есть сам акт его сообщения, рассказывания — может служить не только событием обрамляющего повествования, но и его актантом, действующим лицом. Хотя применительно к рассказам такое расширение понятия актанта грозит его смешением с другими понятиями⁴, но здесь есть другая ценная интуиция: в повествовании действуют

¹ Об антропологии изображения см.: *Ямпольский М. Б.* Изображение: Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

² Ср. старинное употребление слова в русском языке — обычное название икон «образа» или, в бытовой речи, басню Крылова: «Мартышка, в зеркале увидя образ свой...».

³ См.: *Женетт Ж.* Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 238–241.

⁴ Можно, конечно, согласиться, что сказки Шехерезады участвуют в развитии ее собственной истории, — они бесконечно задерживают казнь самой рассказчицы, так же как ей мог бы противиться какой-нибудь персонаж-защитник (см.: *Bal M.* *Narratologie*. Paris: Klincksieck, 1977. P. 62); но, с другой стороны, жена султана Шахрияра могла бы вымалывать себе отсрочку не только рассказами, но и, скажем, песнями, танцами, поцелуями — все это относится к категории не столько *действующих лиц*, сколько применяемых ими *средств*.

не только антропоморфные персонажи (люди, боги, демоны и т. п.), но и другие существа¹. Для этого нужно лишь, чтобы они обладали некоей субъектностью, — и в новоевропейской художественной культуре ею иногда наделяются визуальные изображения. Для нарратологии, изучающей строение рассказа, зрительные картины — это обычно неповествовательные элементы текста, описательные паузы, во время которых фабульные события прекращаются. Бывает, однако, что эти картины или статуи (именно сами изображения, а не их предметы) участвуют в развитии интриги наравне с обычными персонажами — становятся интрадиегетическими образами.

Существует много форм визуального образа и много разных способов его включения в словесный текст². Изображение можно технически копировать (в иллюстрированных книгах, фотороманах), описывать его словами, имитировать его богатством визуальных деталей в тексте, давать на него прямые или скрытые ссылки. Рисунок, фотография и т. п. фигурируют в литературном тексте то как иллюстрации, передающие образ во всей полноте, но внеположные и инородные по отношению к дискурсу, то как красочный экфрасис, интегрированный в словесную ткань, зато неизбежно схематичный (в пределе он упрощает образ до более или менее краткого обозначения или ссылки). Чтобы образ в литературном рассказе сохранял сразу и словесное выражение, и визуальную интенсивность, его восприятие должно быть опосредовано личностью героя: для него образ обладает зрительной наглядностью, а читателю сообщают о его впечатлениях с помощью слов. Так же бывает и в кино: оно может *изображать изображения*, то есть объекты визуальной культуры (картины, статуи, фотографии), которые включены в структуру киноповествования через особое отношение к ним тех или иных персонажей фильма.

¹ Ср. идею Брюно Латура о «нечеловеческих» акторах социального мира, к которым относятся, в частности, вещи (*Латур Б. Пересборка социального: Введение в акторно-сетевую теорию*. М.: ИД Высшей школы экономики, 2014 [2005]).

² См.: *Vouilloux B. Texte et image ou verbal et visuel? // Texte/image: Nouveaux problèmes (Colloque de Cerisy)*. Presses universitaires de Rennes, 2005. P. 17–32.

Здесь будет рассматриваться именно такая конфигурация, когда визуальный образ явлен восприятию персонажей литературного или кинематографического рассказа, переживается ими как самостоятельно существующий и воздействующий на них объект — аналог другого субъекта. У него есть 1) *материальный носитель* и 2) *граница с внешней реальностью (рамка)*, причем и то и другое не предполагается молчаливо, а прямо упоминается в повествовании, реализуется в его вымышленном мире¹. При невыполнении первого условия получают не выраженные вовне психические представления героев (воспоминания, грезы, сновидения и т. п.); при невыполнении второго условия — образы, воспринимаемые лишь читателями/зрителями произведения (иллюстрации к книге, визуальные метафоры в литературном тексте, эффекты монтажа, условно «оживляющие» иллюзорную сцену или фигуру)², или еще чисто функциональные объекты, например роботы, которые фигурируют во множестве научно-фантастических сюжетов и созданы «по образу и подобию» человека, но своим практическим назначением интегрированы в мир других фактов и персонажей, не отделены от них

¹ Как показал Томас Павел, вымышленный мир повествования беднее реального мира: в него входит только то, о чем прямо или намеком говорится в рассказе, но не то, что им имплицитно. Например, в мире романов Бальзака присутствует персонаж по фамилии Вотрен, но отсутствуют его предки, которых он, по логике, не мог не иметь (см.: *Pavel Th. L'Univers de la fiction*. Paris: Seuil, 1988. P. 134–135).

² Такой монтаж можно встретить в литературе, например у Алена Роб-Грийе: описание комнаты, где висит картина, без резкого перехода сменяется рассказом, где фигурируют изображенные на картине люди («В лабиринте» / *Dans le labyrinthe*, 1959). В кинематографе пограничным примером может служить комедия Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), героиня которой общается с сошедшим с экрана киноперсонажем, воспринимаемая его как реального человека; эффект именно в том, что этот персонаж «фильма в фильме» временно утрачивает свою условно-образную природу. В обоих случаях «реальный» и «иллюзорный» мир непрерывно сообщаются между собой, граница между ними (рамка экрана в кинотеатре, показанном у Вуди Аллена) преодолевается легко, почти неосознанно для героев; это и естественно для кино — иллюзионистского искусства, где два мира не отличаются друг от друга по своей видимой природе.

рамкой¹. Большинство таких «не совсем интрадиегетических» образов транзитивны — они характеризуют внутренний мир героев, их облик и поступки, служат вспомогательными персонажами в повествовании; настоящий же интрадиегетический образ является прямым объектом рассказа, он не просто упоминается, описывается или демонстрируется в кинокадре, но взаимодействует с другими персонажами, причем исходной точкой этого взаимодействия непременно является его рассматривание.

При таком режиме изображение является визуальным аттрактором в фикциональном мире², объектом внимания персонажей и предметом совершаемых ими действий: его создают, искажают, уничтожают, продают и покупают, приносят в дар, крадут, преследуют и т. д. В актантной структуре повествования оно может выполнять функции объекта (желания, творчества, поиска), партнера, противника главных героев, а сами эти герои являются по отношению к нему создателями (например, художниками) или, чаще, зрителями, сталкивающимися с ним на своем пути. В некоторых фантастических сюжетах оно оживает, обретая магические или эротические свойства и становясь уже не объектом, но активным субъектом действия. На него направляется рефлексия героя и/или рассказчика: в процессе повествования о нем ведут метасемиотические, например художественно-критические, дискуссии, а иногда даже создают на его основе настоящую теорию образа.

Хотя рассказы о таких активных визуальных изображениях встречались в европейской культуре начиная с древности (эпизод оживления статуи Пигмалионом в «Метаморфозах» Овидия, средневековые легенды об оживающих чудотворных иконах и изваяниях), но самостоятельной художественной

¹ В разряд интрадиегетических образов попадают лишь редкие образцы чисто зрелищных «холостых машин», работающих без какого-либо внешнего материального результата, исключительно для создания видимости. См. о них ниже в главах 5 (автоматы-голограммы у Бьей Касареса) и 10 (женщина-робот в фильме Ланга).

² См.: Визуальные аттракторы в литературе (Материалы круглого стола) // Новое литературное обозрение. № 146. 2017. С. 81–120.

традицией они стали в эпоху романтизма. К числу наиболее известных произведений, созданных в этой традиции, принадлежат «Неведомый шедевр» Бальзака (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831), «Портрет» Гоголя (1835–1842), «Медный всадник» Пушкина (1833), «Портрет Дориана Грея» Уайльда (*The Picture of Dorian Gray*, 1890–1891), «Blow-Up» Антониони (1966).

Интрадиегетические образы чаще всего бывают в двух видах искусства, рассказывающих *истории*, — в литературе и кино¹. В принципе они возможны и на театральной сцене, где тоже обычно есть событийный сюжет, и тогда их условно-аналоговая природа удваивается — фактически перед публикой выступают актеры «в образе образа», изображающие чье-то искусственное изображение. Например, в пьесах и операх разных авторов (Тирсо де Молина, Мольера, Моцарта, Пушкина) о Дон Жуане оживает и вершит мщение статуя Командора, обычно воплощаемая на сцене в актерском теле, как и все прочие персонажи спектакля. Таков же и другой театральный сюжет об оживающем изваянии, который восходит к уже упомянутому мифу о Пигмалионе, оживившем статую Галатеи; его примеры — «Зимняя сказка» Шекспира (*The Winter's Tale*, 1610–1611) или «лирическая сцена» Жан-Жака Руссо «Пигмалион» (*Pygmalion*, 1762)². Сцены с рассмотрением, обсуждением, опознанием визуальных изображений (обычно портретов) нередки в немецкой драматургии конца XVIII века — у Лессинга, Шиллера³; они предвещали популярность интрадиегетических образов в культуре романтизма,

¹ Повествовательная природа литературы и кино различается по медиуму рассказа (словесному/визуально-словесному) и его способу (обычно с рассказчиком / обычно без рассказчика). Однако при всех этих различиях общим является исходное свойство нарратива: повествовательный текст или фильм сообщают нам «историю» — цепь событий, происходящих с персонажами и связанных между собой специфически нарративной, то есть иллюзорной причинно-следственной логикой.

² См.: *Stoichita V. L'Effet Pygmalion*. Genève: Droz, 2008. P. 157–171, 182–189.

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

но все же занимали лишь эпизодическое место в театральных сюжетах. В большинстве же случаев искусственные визуальные изображения (картины, скульптуры и т. п.) используются на сцене лишь как элементы реквизита и/или визуальные метафоры, а не как агенты драматического действия; в восприятии зрителя они не выдерживают сравнения с живыми телами актеров, не доходят до автономии *действующих лиц*. Искусственные изображения часто фигурируют и в произведениях статичных визуальных искусств (например, многочисленные скульптурные мотивы в живописи барокко, включая вариации на тот же сюжет о Пигмалионе)¹, но поскольку эти произведения не имеют временной развертки, то они и не содержат повествования в строгом смысле слова.

По своей перцептивной природе интрадиегетические образы, как уже сказано, обычно являются зрительными. Произведения, в сюжете которых фигурирует музыкальная пьеса (например, сочиняемая персонажем-композитором — как в фильме Кшиштофа Кесьлёвского «Три цвета: синий», *Trois couleurs: bleu*, 1993), не удовлетворяют первому из условий интрадиегетического образа: музыка в них переживается персонажами, но обычно не имеет отдельного внешне-материального выражения в их мире, функционируя наравне с закадровой музыкой, к тому же она редко имеет программный (то есть собственно «образный») характер. Изредка встречается интрадиегетическое функционирование фонограмм с записями речи², теоретически ту же функцию могут выполнять и вставные видеозаписи или кинокадры, но во всех случаях это осложняется их подвижной природой: они изначально представляют собой не столько *образы*, сколько *рассказы*, нарративы. Если в живописи они окружены слишком статичной визуальной

¹ См. указанную в прим. 2 на с. 16 книгу Виктора Стойхиты. В современном быту аналогом таких барочных композиций стали фотографии-селфи на фоне уличных скульптур и музейных картин.

² Такова, например, аудиозапись подслушанной беседы, последовательно дешифруемая в фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Разговор» (*The Conversation*, 1974), — акустический эквивалент фотоснимков из антониониевского «Blow-Up».

средой, то вставные видеофрагменты, наоборот, слишком динамичны внутри себя: не хватает различия в темпоральности между образом и обрамлением, как, например, между развертывающимся во времени фильмом и включенным в него неподвижным фотоснимком («Blow-Up» Антониони).

По происхождению интрадиегетические образы могут быть как реальными (например, их оригиналы выставлены в музеях), так и вымышленными, — это мало влияет на их роль в сюжете. В «Венецианке» Набокова действительно существующая картина фикционализирована, вросла в мир новеллы и деформирована им: фигурирует под другим названием, вместо итальянки XVI века изображает англичанку XX века, в финале разоблачается как подделка¹. Что же касается кино, то в нем «реальность» вообще визуально неотличима от «иллюзии» (ср. выше, прим. 2 на с. 14), и поэтому, скажем, у Феллини в «Искушении доктора Антонио» (*Le Tentazioni del dottor Antonio*, 1962) репродукция реальной картины Рафаэля фигурирует на тех же правах, что и придуманный для фильма рекламный билборд, композиция которого, в свою очередь, навеяна знаменитой картиной Тициана (см. ниже главу 11 об этом фильме). Интрадиегетические образы могут быть как фигуративными, так и нефигуративными: для их интенсивного переживания героями не требуется обязательно, чтобы они что-то или кого-то «изображали», и в их функции способен выступать какой-нибудь орнаментальный узор или абстрактное произведение современного искусства — «пластический», а не «иконический» визуальный знак², не изображающий ничего кроме собственных форм (это будет показано в главе 15 на материале романа Пьеретты Флетью). Нарративное функционирование образа не зависит

¹ Как установили комментаторы Набокова, в «Венецианке» весьма точно описана картина Себастьяно дель Пьомбо, которую обычно называют «Портрет римлянки» или «Святая Доротея»; русский писатель мог видеть ее в берлинском музее Гемельдегалери. В тексте об ее подделке сказано уклончиво — «подражание», что можно понимать и как копию ранее существовавшего оригинала, и как новое произведение, имитирующее стиль старого мастера.

² См.: *Groupe μ* (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet). *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992. P. 113–115.

и от того, возник ли он сам собой или был создан искусственно; это показывают примеры — сравнительно редкие — нерукотворных интрадиегетических образов у Теофиля Готье («Аррия Марцелла» / *Arria Marcella*, 1852) и Мориса Бланшо («Всевышний» / *Le Très-Haut*, 1948). Чаще всего фигуративные образы, опознаваемые читателем/зрителем или героями повествования в природе, расцениваются как случайные иллюзии, основание для метафор, их созерцание лишь характеризует чувствительность воспринимающего субъекта. Но иногда они все же становятся полноценным предметом опыта и завязкой сюжета, реализуя (или, как у Готье, предвосхищая) авангардистскую технику художественной «находки».

В литературных произведениях для введения в рассказ изображения часто применяется фигура экфрасиса. Исторически она предшествует интрадиегетическому образу как его зачаток, возникший еще в древней словесности: фигуры на щите Ахилла описаны подробно, «как живые», но все же не принимают участия в сюжетном действии «Илиады». Вообще, между экфрасисом и интрадиегетическим образом нет солидарной связи: подробно описанное изображение далеко не всегда служит персонажем, воображаемым референтом рассказа; и обратно, интрадиегетические образы могут вводиться в повествование без развернутых описаний, одним лишь кратким наименованием («Шесть Наполеонов» Артура Конан Дойля / *The Adventure of the Six Napoleons*, 1904).

Интрадиегетический образ выделяется в тексте/фильме, куда он включен, как семиотически инородный, изолированный объект; он выступает из контекста, словно фигура на нейтральном фоне. Распознавание и интерпретация визуальной фигуры-знака — интеллектуальная задача, изучением которой в XX веке занимались сначала гештальтпсихология, а затем семиотика культуры, формировавшаяся — особенно во французской традиции — как наука о критическом чтении знаков¹.

¹ Семиотику визуального образа «с точки зрения зрителя» начал разрабатывать Ролан Барт (см. ниже прим. 2 на с. 20). Систематическая теория предложена в коллективной монографии бельгийской «Группы μ » (см. предыдущее примечание). См. также сборник статей: *La sémiotique visuelle / sous la direction de Michel Costantini*. Paris: L'Harmattan, 2010.

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

1. Как и всякий знаковый объект, введенный в другую знаковую систему, интрадиегетический образ подчиняется общим законам «текста в тексте»¹, в частности он является более условным, чем его нарративное окружение (например, в новелле Набокова картина выделяется своим якобы старинным происхождением и стилем на фоне английского быта XX века), и, в свою очередь, делает более явной условность последнего. Его включение в рассказ служит обычным средством проблематизации и подрыва «реалистической иллюзии». В составе культуры основной формой взаимодействия иконических и символических знаков является коннотация, при которой знаки первичной иконической системы (визуальные изображения) служат означающими для знаков-символов вторичной системы, отсылающих к общим понятиям и идеологическим тенденциям². Так обычно работают визуальные образы в религии, рекламе, пропаганде, где они служат для иллюзионистского, не совсем добросовестного внушения идей. Интрадиегетические образы реализуют обратную схему взаимодействия: знаки-символы, составляющие нарративный сюжет, образуют по отношению к ним не коннотацию, а метаязык, то есть используют их не как означающее, а как означаемое: они *рассказывают* о них, делают их эксплицитным объектом повествования. Интрадиегетический образ по определению воспринимается другими персонажами, обсуждается ими и тем самым

¹ См.: Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. С. 148–160.

² См.: Барт Р. Риторика образа [1964] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318.

дистанцируется от читателя/кинозрителя, его значение изначально спорно и вырабатывается лишь постепенно, путем вопросов и сомнений (например, в случае фантастического образа: «действительно ли он может оживать?»). С этической точки зрения, интрадиегетический образ честнее образа коннотированного: это способ критической рефлексии над знаками, которая стимулируется намеренным столкновением знаков разной природы.

2. Помещенный в литературный текст, интрадиегетический образ отличается от него своим иконическим, а не символическим семиозисом. Этот контраст заставляет читателя переживать различие между континуальными и дискретными знаковыми системами: образ воспринимается как интегрированная целостность¹, а описывающий его текст вносит факторы раздельности и негативности (гипотетичность, альтернативность, темпоральность). Такая природа образа плохо поддается дискретно-языковому описанию, и литературное повествование вынуждено искать окольных путей, пользуясь метафорами. Например, в «Венецианке» на непрерывность образа метафорически намекают мотивы сплошных, вязких или текучих субстанций, с которыми ассоциируется заглавная картина, — атмосферные явления (теплый дождь, «синий воздух ночи»)², химические вещества, с которыми работает реставратор, липкая краска и лак на полотне.

3. Будучи изначально, как правило, статичным, визуальный интрадиегетический образ развертывается в событийный процесс, становится подвижным и/или изменчивым;

¹ В «Риторике образа» Барт искал внутри визуального образа дискретные семиотические элементы — точечные «коннотаторы», условно-знаковые вкрапления в целостность аналогового изображения. Готфрид Бём находит такие дискретные элементы в *жестах* изображаемого тела: «На фоне непрозрачно-непролицаемого тела отдельные жесты выделяются как постоянно меняющие свою конфигурацию дискретные знаки» (*Boehm G. Le Lieu des images // Penser l'image / Emmanuel Alloa (éd.). Paris: Les presses du réel, 2011. P. 40*). Возможна, однако, и иная перспектива: дискретность проникает не в отдельные сегменты образа, а в его общие конститутивные формы (единичность/серийность, подвижность/неподвижность) под воздействием внешнего повествовательного контекста.

² *Набоков В. В. Цит. соч. С. 92.*

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

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