

Беглые образы
(визуальная культура в романе Мишеля Турнье
«Золотая капля»)

Сергей Н. Зенкин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sergezenkine@hotmail.com*

Аннотация. В творчестве одного из наиболее значительных французских прозаиков XX в. Мишеля Турнье роман «Золотая капля» (1985) выделяется массивным присутствием в его сюжете разнообразных визуальных образов – фотографий, рисунков, манекенов и т. п., – во взаимоотношениях с которыми складывается жизнь героя, алжирского юноши-иммигранта во Франции. Это взаимодействие поддается идеологическому описанию в духе постколониальной теории или с помощью культурологической оппозиции «знаковой» исламской культуры и «образной» новоевропейской; однако автор романа намечает свою, оригинальную концепцию визуального изображения, связанного с личностью субъекта, но ускользающего от его контроля в силу своей серийной множественности. В таком специфическом аспекте Турнье практически разрабатывает проблему интрадигетического образа – визуального изображения, включенного в сюжетное действие. Соприкасаясь с визуальными объектами, некоторые из которых изображают его самого, герой романа Турнье остается неизменным, не переживает какого-либо «воспитания», не обретает в итоге своих приключений ни идеального образа, ни идеального знака-символа. Приехав издалека, он так и не осознает себя участником европейской истории, обозначенной в романе намеками на студенческую революцию 1968 г.

Ключевые слова: Мишель Турнье, «Золотая капля», визуальность, интрадигетический образ

Для цитирования: Зенкин С.Н. Беглые образы (визуальная культура в романе Мишеля Турнье «Золотая капля») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 1. С. 256–279. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-1-256-279

Fugitive Images
(Visual culture in Michel Tournier's
novel *The Golden Drop*)

Sergey N. Zenkin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
sergezenkine@hotmail.com*

Abstract. In the work of the French writer Michel Tournier, the novel *The Golden Drop* (1985) stands out for the massive presence within its plot of various visual images – photographs, drawings, mannequins, etc.; the hero, a young Algerian immigrant in France, develops in relation to those images. Their interaction can be described ideologically in the sense of postcolonial theory or through the opposition of the “symbolic” Islamic culture and the “figurative” European one; however, the author of the novel outlines his own, original concept of a visual image associated with the personality of the subject, but escaping his control due to its serial multiplicity. In this specific aspect, Tournier practically works out the problem of the intradiegetic image – a visual image included in a narrative plot. Encountering visual objects, some of which depict himself, the hero of Tournier's novel remains unchanged, does not undergo any “education”, does not acquire, as a result of his adventures, either an ideal image or an ideal sign-symbol. Arriving from afar, he still does not recognize himself as a participant in European history, indicated in the novel by allusions to the student revolution of 1968.

Keywords: Michel Tournier, *The Golden Drop*, visuality, intradiegetic image

For citation: Zenkin, S. (2021), “Fugitive Images (Visual Culture in Michel Tournier's Novel *The Golden Drop*)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 256–279, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-1-256-279

Темпоральность образов

Время действия романа Мишеля Турнье «Золотая капля» (1985) обозначено в тексте лишь косвенными признаками, которые не вполне согласуются между собой¹, но все же два упомянутых в нем события указывают на 1968 год. Во-первых, это начало строительства подземного паркинга на Вандомской площади в Париже,

¹ См. об этой хронологической неопределенности в книге Матильды Батайе: [Bataillé 2017, pp. 270–271]. По ее осторожному выводу, возможный период действия романа располагается между 1965 и 1980 гг. [Bataillé 2017, p. 273].

куда нанимается рабочим главный герой романа, алжирский юноша-эмигрант Идрис² (в романе рассказано о его переезде во Францию и попытках устроиться там); во-вторых, это майские студенческие волнения в Латинском квартале:

Голос с экрана объясняет, что отряд полиции особого назначения применил гранаты со слезоточивым газом против студенческой демонстрации в Латинском квартале. В шлемах, масках и с щитами из плексигласа полицейские походят на средневековых японских самураев. Студенты бросают в них камнями, потом разбегаются. Среди них взрываются гранаты. Крупным планом видно залитое кровью лицо молоденькой девушки³.

Идрис, еще не добравшись до Франции, видит эти сцены по телевизору, ничего в них толком не понимая, и сравнение полицейских со «средневековыми японскими самураями» говорит о том, что телевизионная картинка описана хоть и с точки зрения персонажа, но словами автора. Имя Идрис происходит от арабского корня, одно из значений которого – «учиться», т. е. он и сам в каком-то смысле «студент», но никакой солидарности с сорбонскими бунтарями, с их историческим движением не ощущает⁴.

Это неузнавание времени вообще типично для романа. Хронологическая неопределенность действия, отнесенного автором на два десятилетия назад, в критический момент истории Франции⁵, но не датированного открытым текстом⁶, обусловлена именно нар-

² По сведениям Арлетт Будумье, строительство началось в 1967 г. [Bouloumié 1988, p. 26]; согласно позднейшей исторической работе, решение парижской префектуры о сооружении этого паркинга в историческом центре города было принято лишь в декабре 1967 г. [Flonpeau 2003, p. 138]. Подземная автостоянка вступила в эксплуатацию в 1970 г.

³ *Tournier M. La Goutte d'or. Paris, Gallimard, 1986. P. 119.* Далее ссылки на это издание даются сокращенно в тексте статьи.

⁴ В мусульманской традиции имя Идрис принадлежит пророку, который первым научился писать каламом (тонкой тростинкой); это старинное каллиграфическое письмо осваивает и герой «Золотой капли» в конце романа.

⁵ Один из первых рецензентов романа уверенно писал, что это история «эмиграции в Париж приблизительно в мае 68 года» [Montalbetti 1986, p. 19].

⁶ В предыдущих своих романах, действие которых происходит в Европе, – «Лесной царь» (1970) и «Метеоры» (1975) – Мишель Турнье, напротив, четко обозначал хронологию событий, соотнося их с историей XX в.

ративной техникой романа – фокализацией повествования: за исключением нескольких вставных рассказов, оно ведется хоть и от третьего лица, но с точки зрения главного героя – необразованного подростка из африканской глубинки, привыкшего жить во внеисторическом «безразмерном времени [temps démesuré]» своего оазиса в пустыне (с. 232). Судя по тексту книги, он ничего не помнит, например, о войне за независимость Алжира, происходившей в его детстве, и тем более ничего не знает об истории Франции, куда он переехал. В том же эпизоде стройки на Вандомской площади упомянута статуя Наполеона, стоящая на вершине памятной колонны; но упоминает о ней двоюродный брат Идриса, давно работающий в Париже и ассимилировавшийся в местной жизни («И над всем этим – великий Наполеон на колонне!» – с. 253). О самом же Идрисе сказано лишь, что он «позабыл [...] и Вандомскую площадь, и императора на колонне» (с. 256) – «позабыл» о том, чего не понимал, а может быть, и вовсе не замечал.

Памятник императору, как и картинка на телеэкране, – для него не осмысленные знаки важных событий, а обманчивые, ненадежные визуальные образы, с которыми он все время сталкивается по ходу действия. По словам автора, он хотел рассказать об инициации, взрослении главного героя: «сюжет этого романа – образ, образ самого себя, который находит мой юный герой»⁷. Однако фактически сюжет строится иначе: вместо идеального «образа самого себя» Идрис встречает другие – искусственные, рукотворные образы-симулякры, о природе которых размышляли современники Турнье – Ги Дебор и Жан Бодрийяр. Такие образы присутствуют почти в каждом эпизоде романа, и все они *несовременны*, не включены в какую-либо внятную для героя историю, изъяты из реального времени его жизненного опыта; они располагаются по ту сторону этого опыта, а некоторые, фигурирующие во вставных рассказах, вообще отнесены к незапамятно-легендарной эпохе. В череде романских эпизодов, где Идрис все время встречается с новыми людьми, эти эфемерные образы тоже стремительно сменяют друг друга, словно кинокадры⁸. Показательно, однако, что среди них как

⁷ *Tournier M. Lettres parlées à son ami allemand Helmut Waller. Paris, Gallimard, 2015. P. 211.* О визуальных образах, включая фотографические, не раз заходит речь и в других произведениях Турнье – романах «Лесной царь» (1970) и «Каспар, Мельхиор и Бальтазар» (1980), новелле «Саваны Вероники» (1978). Мишель Турнье сам много занимался фотографией, был одним из основателей ежегодного фестиваля фотографии в Арле.

⁸ Роман Турнье был экранизирован в 1990 г., режиссер Марсель Блюваль.

раз нет кинематографических образов: Идрис не только на родине, но и в Париже ни разу не ходит в кино (с. 169), удивляя этим своего кузена, – ведь недавно приехавшему иммигранту кино дает модели для подражания, способствуя обучению и социализации в непривычной среде. Не так переживает визуальные образы герой романа: он сам иногда играет эпизодические роли для рекламных клипов, но происходящее с ним не является для него «фильмом», последовательной историей, обладающей собственной временной логикой; с тех пор как он покинул родной оазис, его темпоральностью является не «безмерное» неподвижное время, а мелькание случайных встреч и образов.

Туземная теория образа

В «Золотой капле» можно найти нечто вроде теории визуального образа – но именно «нечто вроде», так как это теория «туземная», в антропологическом смысле слова. О ней фрагментарно сообщается в начале и конце повествования, и она отсылает, пользуясь позднейшим выражением, к «цивилизационному конфликту» между современной Европой, культивирующей всевозможные визуальные изображения, и иконоборческими традициями ислама, где главным способом символизации мира служит не образ, а знак (письменный)⁹. Носители таких традиций считают любые изображения опасными, враждебными человеку:

...мусульмане-берберы опасаются образа. Они приписывают ему злотворную силу, считают, что в нем как бы материализуется дурной глаз (с. 18).

Старики у нас не очень любят фотографии. Они считают, что фотоснимок приносит несчастье (с. 63).

Напротив того, Париж в восприятии Идриса – это «город-образ» (с. 99), «море образов» (с. 134), а вся Франция – «страна образов» (с. 131). В пору написания «Золотой капли», а тем более в более раннее время, когда происходит ее действие, Запад еще не столкнулся с подъемом исламского фундаментализма, с террористическими преступлениями на почве нетерпимости к «непочтительным» ви-

⁹ Мишель Турнье сознавал упрощенность такого разделения: «И в исламских странах тоже есть изображения, и в нашей западной цивилизации знак отнюдь не исчезает» (*Tournier M. Le Tabou et le Sinaï. Paris, Belfond, 1988. P. 9*).

зуальным образам, и религия как таковая вообще остается на периферии романного сюжета. Герой повествования «мало склонен к религиозным практикам, подобно большинству молодежи своего поколения» (с. 113), и все же соплеменники не раз напоминают ему о его религиозной идентичности. Один из них, случайный попутчик по дороге в Париж, предостерегает его от изображений:

Образ наделен дурной силой. Он не верный и преданный слуга, как тебе бы хотелось. Он принимает видимость слуги, но на самом деле он хитрый, лживый и властный. Всеми своими злыми силами он стремится тебя поработить. Об этом тоже говорит наша религия (с. 114–115).

Ближе к концу романа другой персонаж, мусульманский учитель каллиграфии, объясняет юноше противоположность визуального образа и языкового знака, откуда вытекает конфликт Запада и Востока:

Мусульманские подростки, попавшие в большой западный город, испытывали на себе агрессивный напор изображений, идиологов и фигур. Эти три слова обозначают одно и то же закрепощение. Изображение – это запор, идол – это темница, фигура – это замок. Один лишь ключ может снять эти оковы – знак. Образ всегда обращен в прошлое. Нет более образа чище, чем профиль на могильном камне, посмертная маска, крышка саркофага (с. 234).

Образ [...] это опиум Запада. Знак – это дух, а образ – материя (с. 235).

Согласно подобным представлениям, визуальный образ служит орудием неокOLONиализма: даже предоставив независимость своим бывшим колониям, метрополия продолжает закрепощать и эксплуатировать их людей, и одним из способов эксплуатации является отчуждение человека в образе, превращение его в пассивный объект колониальной репрезентации¹⁰. Такую практику, удобную

¹⁰ «Золотая капля» Турнье включается в ряд произведений французских писателей, рассказывающих о судьбе североафриканских иммигрантов во Франции и варьирующих мотив встречи героя с «обществом зрелища», с индустрией искусственных образов. Герой романа «Жизнь впереди» Эмиля Ажара (1975; под псевдонимом Ажар скрылся известный писатель Ромен Гари), арабский мальчик Момо, живущий на парижском «дне», подобран семьей культурных парижан, спасающих его от нищеты, причем один из эпизодов их знакомства происходит на киностудии,

для идеологического объяснения, уже соотносили с концепцией «ориентализма» в трактовке Э. Саида¹¹.

Эта идеология иллюстрируется несколькими эпизодами романа. В алжирском городе на краю пустыни находится музей, где собрана коллекция местных животных и растений, выставлены предметы быта местных жителей. На эту коллекцию, слушая балагурство гида, глазееет группа экскурсантов – разумеется, европейских, – а случайно забредший в музей Идрис ошеломленно видит, как в ней «мумифицирована» (с. 88), обращена в мертвые экспонаты вся его привычная жизнь, включая его собственное лицо, отражение которого впервые является ему в музейной витрине на фоне «этого чучела Сахары» (с. 90)¹². Таким же превращением реальности в симулякр – по его убеждению, в художественно облагороженный симулякр – занимается и «фотограф-художник Мустафа» (с. 93) из другого алжирского города: претендуя «идеализировать», «трансцендировать любую вещь при ее превращении в образ» (с. 95), он снимает своих клиентов-туристов на фоне холста с нарисованной пустыней – притом что реальная пустыня находится рядом, чуть ли не прямо за окном.

Во Франции самого Идриса снимают в рекламном клипе, заставляя играть самого себя – уличного подметальщика, и он продолжает встречать «облагороженные», неузнаваемо приукрашенные симулякры своих родных краев:

– Смотри, я приехал работать в Париж. Всюду вижу фотки – фотки Африки, Сахары, пустыни, оазиса. И ничего не узнаю. Мне говорят: «Это твоя родина, это ты сам». Я? Это я? Да я ничего ни узнаю! (с. 151).

во время дубляжа художественного фильма, а в дальнейшем Момо хоть и не снимают в кино, но записывают его рассказ на магнитофон. В «Пустыне» Ж.-М.-Г. Леклезю (1980) берберская девушка, соплеменница Идриса из романа Турнье, делает в Париже головокружительную карьеру модной манекенщицы и фотомодели, но находит в себе силы вырваться из навязанного порабощающих образов и вернуться в родную пустыню, зовущую ее своим властным метафизическим *взглядом* [Зенкин 1985, с. 66–68].

¹¹ См.: [Ridha Bouguerra 2013, pp. 217–229].

¹² «...Другие злоупотребляют им, незаметно для него превращая его в товар, причем в товар превращается не только он сам, но и вся его культура» [Degn 1995, p. 264]. Ср. музееведческий разбор этого эпизода: [Lionnet 2001, pp. 50–59]. Историческим аналогом такой колониальной музеефикации, когда реальность отделяется сама от себя, превращаясь в образ, были «черные деревни», которые некогда устраивались на всемирных выставках: в них в течение нескольких месяцев жили выходцы из стран Африки, демонстрируя свой традиционный быт досуужим посетителям.

– Вот чего я еще не понимаю. Все рассказывают мне про пустыню, с тех пор как я оттуда уехал. В Бени-Аббесе ее поместили в музей. В Бешаре ее нарисовали на холсте. В Марселе я видел афишу, где оазисы – это такой рай земной [...]. Я ничего не понимаю, а ведь в этой пустыне я и родился (с. 165).

На упомянутую здесь рекламную афишу марсельского турагентства Идрис смотрит «завороженным взглядом» (*médusé* – с. 122), и тот же мотив более открыто выражен позднее, во вставном рассказе: «Образ обладает парализующим излучением, словно голова Медузы, превращавшая в камень всех, кто встречался с нею взглядом» (с. 243)¹³. Эти слова из старинной легенды применимы и к современной музеефикации и коммодификации образов. В данном случае не само изображение, а производящая его западная цивилизация играет роль Медузы: под ее взглядом жизнь других народов превращается в образ, мало похожий на реальность, даже если она воспроизводится в масштабе 1:1.

«Образы надо стеречь»

И все же порабощение, символическая фиксация жизни в неподвижном образе (старинный мотив романтической фантастики)¹⁴ – это лишь один из аспектов визуального образа в «Золотой капле». У него есть и другая функция – не символическая, а нарративная, проявляющаяся в особенности тогда, когда его объектом становится сам герой романа. Такие изображения *мобильны*, находятся в движении, с ними что-то приключается, и эти приключения не зависят от религиозных традиций; они специфически свойственны современной или даже «постсовременной» культуре.

Дядя Идриса Могадем бен-Абдерахман, отставной капрал французской армии и ветеран Второй мировой войны, рассказывает племяннику историю фотокарточки, висящей у него на стене. Это единственная фотография во всем селении, и, сохраняя ее, Могадем демонстрирует вольнодумство: его суеверные родственники, случайно заполучив какой-нибудь фотоснимок, норовят от

¹³ См. монографию Ремо Чезерани «Глаз Медузы», где изучена «фотографическая» тематика в литературе XIX–XX вв. Книга содержит и подробный анализ «Золотой капли» Турнье [Ceserani, pp. 173–185].

¹⁴ Арлетт Булумье считает визуальный образ в «Золотой капле» «отчуждающим двойником» героя, как в романтических рассказах о двойниках [Bouloumié 1988, p. 144].

греха подальше уничтожить его. Фотокарточка уникальна еще и тем, что снабжена *историей*, повествовательным сюжетом, – и это единственная в романе прямая отсылка к большой Истории, в которой участвовал изображенный на снимке человек. Фронтовой фотограф запечатлел Могадема с двумя однополчанами в 1943 г., во время Итальянской кампании; начавшееся сражение с немцами помешало капралу передать снимки товарищам, и оба эти солдата погибли в бою, а сам он уцелел.

– Знаешь, эта история заставила меня поразмыслить. Я думаю, что этот образ, который я носил на себе, скорее всего принес мне удачу. А те двое ребят, конечно, не по своей вине, но упустили свой образ. Так делать нельзя. Не могу избавиться от мысли, что, если бы я смог отдать им их снимки, с ними, может, ничего бы и не случилось. [...] Да, знаешь ли, образы надо стеречь. Не давать им разбежаться! [Faut pas les laisser courir! – с. 64].

В таком понимании визуальный образ магичен, но иначе, чем кажется другим родственникам Идриса: он заключает в себе интимную сущность человека, а не противостоит ему как чуждая сила. Опасность его не в том, что он поработает, а в том, что может потеряться, отделиться от хозяина. Это тоже традиционный мотив – в древних мифах отражались фетишистские поверья о «внешней душе», утрата которой грозит герою гибелью, в романтической литературе (например, в «Приключении в новогоднюю ночь» Гофмана) рассказывалось об утрате человеком зеркального отражения или тени. Такой *беглый* образ невозможно уподобить «материи» и «крышке саркофага» – скорее, наоборот, он летуче-бесплотный, поверхностный¹⁵. Он создан людьми для людей, это образ-артефакт, рукотворный, а не сакральный; во многих случаях он служит для коммерческого использования, но вместе с тем переживается как невесомый дух, готовый отлететь прочь, к кому-нибудь другому. «Не давать разбежаться» образам, «держат их в своей власти» (с. 63) – занятие, подобное работе Идриса-пастуха, который у себя на родине должен был стеречь баранов и коз, не давая им разбредаться по пастбищу. Так же он относится и к собственному изображению: сфотографированный в пустыне какой-то заезжей французской и не дождавшись от нее присылки обещанного снимка,

¹⁵ См.: [Jérusalem 2000, p. 112]. Примером поверхностного, хоть и трехмерного, визуального образа служит в романе Турнье *манекен*: в отличие от статуи, это «субпродукт одежды», производное от своего внешнего покрытия; статую можно раздеть, манекен – только одеть (с. 204).

он отправляется во Францию на его поиски – на поиски «образа самого себя», как формулировал это автор романа; он *гонится* за своим беглым образом, за своей неуловимой сущностью.

Утратить свой образ можно по-разному. Иногда человек буквально лишается зримого облика, делается невидимкой; у него не надо умыкать искусственное изображение – исчезает психический образ, который обычно составляют себе люди друг о друге. Парижский кузен Идриса рассказывает, как раньше работал «человеком-сэндвичем»: «...ходишь совершенно незамеченным. Можно даже сказать, что становишься невидимым. Ну да! Прохожие смотрят на плакат, который ты носишь на плечах, и вообще не видят тебя!» (с. 139). Невидимым порой оказывается и сам Идрис в Париже: прохожие не обращают на него внимания, стоит ему забрести в богатый квартал (с. 180), и даже вновь встреченная им женщина, фотографировавшая его в Сахаре, не узнает его: «Она обращает на него взгляд, но словно не видит его. То ли она близорука, то ли он сделался прозрачным» (с. 198). Последний случай особенно показателен: в Африке юноша-пастух привлек внимание путешественницы как живописный элемент местного колорита, а в Париже он никто, безликий гастарбайтер. Здесь, конечно, тоже проявляется колониальная апроприация образа: снимок «туземца» несет ту же коннотацию экзотики, что и постановочные фото, где туристов снимают на фоне «пустынных» декораций, но в данном случае образ фактически не добавляется к изображенному на нем человеку, а отнимается, похищается у него¹⁶.

Чаще, однако, бывает, что образ наличествует, материально воплощен, но отчужден от «оригинала», что, конечно, выражает социальное отчуждение человека. По ходу повествования с Идриса постоянно изготавливают визуальные снимки – фотографические, кинематографические, даже муляжные слепки. «Я не виноват, все

¹⁶ «...В приключениях Идриса умножаются несчастья фотографируемого, жертвы кражи образа» [Magnan 1996, p. 77]. Та же тема подробнее, но вне колониального контекста, разработана в новелле Турнье «Саваны Вероники»: женщина-фотограф (отчасти предвещающая женщину с фотоаппаратом из «Золотой капли») мучает своего любовника и натурщика драконовским режимом и физическими упражнениями, заставляя его поддерживать нужную ей для съемок телесную форму и с каждым отснятым кадром «отторгая» от него часть его существа. Подразумевается поверье, возникшее в XIX в., после изобретения фотографии, и разделявшееся, например, Бальзаком: согласно ему, фотография *снимает*, отнимает у человека некие невидимые пленки, образующие форму его тела, и тем самым умалывает его существо.

меня знай фотографируют!» – восклицает он (с. 200). Получаемые при этом образы отрываются от него, живут сами по себе: обычно он не видит результатов съемки, они объявятся у других людей, в неопределенном будущем, куда ему нет доступа («убегание вперед» – характерный процесс «постсовременной» культуры). Когда же он встречает какие-то свои изображения, то они *непохожи* на него; они искажают его облик, как зеркала в «комнате смеха» (с. 184–185), а могут даже вообще ему не соответствовать. Перед поездкой во Францию Идрис фотографируется для паспорта, но фотоавтомат выдает ему чьи-то чужие снимки – то «мальчишки, скосившего глаза и высунувшего язык», то «мужчины-бородача» (с. 108). Еще раньше ему в насмешку подсунили вместо ожидаемого собственного портрета гротескное фото «осла, украшенного помпонами, который ржал во все горло, запрокинув голову и выставив напоказ зубы» (с. 59). В другом алжирском эпизоде безумная вдова-испанка, которую местные жители считают ведьмой, предлагает Идрису заменить ей умершего сына – сделаться его живым образом-двойником, хотя он вовсе и не схож с фотографией покойного на христианском кладбище. Впоследствии, как уже сказано, исламский каллиграф-ортодокс будет учить Идриса, что «нет образа чище, чем профиль на могильном камне», – но *этот* надгробный образ в глазах матери отсылает одновременно к двум разным лицам, у которых общего разве что возраст. Образ двойится, теряет прочную связь с референтом, перескакивает с одного объекта на другой; это образы без подобия, словно человек, утративший подобие с божеством после прегрешения¹⁷; или словно платоновские симулякры, которые, в отличие от верных «копий», определяются не сходством, а различием¹⁸.

¹⁷ В другом своем романе, «Каспар, Мельхиор и Бальтазар», Турнье излагает эту теологическую идею: «Какая разница между образом и подобием? Очевидно, дело в том, что подобие объемлет все существо – и тело, и душу, тогда как образ – лишь поверхностная и, может быть, обманчивая маска. Пока человек оставался таким, каким его создал Господь, его божественная душа просвечивала сквозь его плотскую маску [...]. Тогда еще не было нужды в двух различных словах. Но с той минуты, как человек вышел из повиновения и согрешил, с той минуты, как он стал пытаться с помощью лжи уклониться от строгих Божьих заповедей, его сходство с Создателем, подобие, исчезло, и осталось только лицо, маленький обманчивый образ...» (Турнье М. Каспар, Мельхиор и Бальтазар / Пер. Ю. Яхниной. М.: Радуга, 1993. С. 77–78).

¹⁸ См.: [Deleuze 1969, pp. 292–307].

Серийность образов

Важнейшая особенность беглых образов лучше всего видна в одном из последних эпизодов романа, где с Идриса снимают муляж для изготовления манекенов, которые будут выставляться в витрине универсального магазина «Тати»¹⁹. Изобретательный декоратор по фамилии Бонами («добрый друг») даже предлагает ему самому поработать псевдо-манекеном, стоя в витрине рядом с ними, – не создавать искусственный образ в качестве модели, а *изобразить* его, имитировать имитацию и подчеркивать несходство симулякра с оригиналом, т. е. свое несходство с самим собой:

– А что если бы вы научились изображать автомат? Вы будете одеты так же, как другие манекены – ваши близнецы. Вас загримируют, чтобы лицо, волосы, руки казались ненастоящими, – понимаете? Будете стоять прямо как столб и время от времени производить резкие, угловатые движения. Заметьте, такое уже делалось (с. 219)²⁰.

В эпизоде с манекенами проступает важнейшее свойство беглых образов, отличающее роман Турнье от многих других произведений, в сюжетном действии которых участвуют искусственные изображения (интрадиегетические образы): образы здесь *серийны*, их много и они более или менее равноценны, среди них не выделяется главного, так что даже человек-оригинал, с которого они сняты, должен встать в их ряд, сам уподобиться им. Как уже сказано, действие начинается с фотографирования Идриса, и дальше он пытается разыскать свой снимок, но этот снимок все время отсутствует, неуловимо ускользает – вместо истинного образа является длинный ряд ложных. Сам же заветный портрет никому не виден, никак не описан в романе, возможно, его вообще не существует; кто знает, может быть, сделавшая его женщина сочла снимок неудачным и не стала его печатать? или просто случайно засветила пленку?

¹⁹ В этой рекламно-коммерческой затее тоже проявляется колониальная апроприация образа, пусть и в новейшей либеральной форме. Идриса приглашают стать моделью из-за его характерной магрибской внешности: магазину, расположенному в иммигрантском квартале Парижа, нужны манекены, похожие на его типичных покупателей, юноша сам должен стать их «живым образом».

²⁰ Слова «такое уже делалось» отсылают к притче о сверхсовершенном, абсолютно похожем на человека автомате XVIII в., рядом с которым человек был вынужден сам вести себя не по-людски, словно робот: «И тогда иллюзионисту пришлось сделать механичными свои собственные

Как известно из психоанализа, таков типичный механизм желаний: изначально его предметом была встреченная Идрисом блондинка с фотоаппаратом и в «нескромных» шортах; далее оно проецируется по сходству то на крашеную проститутку из Марселя, то на роковую «белокурую царицу» из поучительной легенды, рассказанной учителем каллиграфии; оно переносится по смежности на фотоснимок (ср. эротическое значение русского глагола «снять»), сделанный желанной незнакомкой, а затем и на другие визуальные образы, по бесконечному ряду которых оно пробегает, как подвижный, нигде не закрепляющийся энергетический импульс. Так формируется серия эпизодов, составляющих роман: рассказы об Идрисе (или сообщаемые ему другими людьми) варьируют друг друга и нередко замирают в стоп-кадре, *arrêt sur image* (например, Идрис в музее перед витриной-зеркалом).

Сериализации подвержены все виды технических изображений. Чаще всего это фотографические снимки, причем фотография, хоть и реализующая принцип «технической воспроизводимости» образа, порождает серии симулякров, не всегда подобных или вовсе не подобных оригиналу: пародийный «ослиный» портрет, ряд чужих снимков из фотоавтомата. Маленькую серию составляли три отпечатка группового снимка в военном рассказе дядюшки Могадема: возможно, тот выжил в бою именно потому, что случайно, сам о том не думая, не дал серии «разбежаться», задержал все три фотокарточки у себя. Во множестве копий будет распространен (или много раз показан по телевидению) рекламный клип, в съемках которого принимает участие Идрис и который бесконечно переснимается – еще одна серия – придиричивым режиссером²¹. И настоящим апофеозом серийности выступают манекены, которые не только сами по себе «неизбежно напоминают о технических приемах, позволяющих производить их серийно по одной и той же модели» (с. 207)²², но еще и *коллекционируются* неким фотографом-любителем, – а коллек-

жесты и, в качестве высшего искусства, слегка разладить свою собственную фигуру – только так спектакль мог вновь получить свой смысл, ибо в конечном счете зрителям стало бы слишком не по себе от непонимания, кто здесь “настоящий”, – пускай уж лучше они принимают человека за машину, а машину за человека» [Бодрийяр 1995, с. 48].

²¹ «Реклама – это честность», – утверждает этот режиссер (с. 173), словно откликаясь на замечание Ролана Барта о рекламе как «откровенной» знаковой системе [Барт 2003, с. 412].

²² «Он [Идрис] видел себя умноженным в десять, сто раз, превращенным в бесчисленное множество восковых кукол, которые застыли в нелепых позах перед глазами людей, толпящихся перед витринами “Тати”» (с. 212).

ция всегда представляет собой серию, бесконечно-незавершимый ряд²³. Собирая старые детские манекены, фотограф реставрирует их и снимает на пленку образованные из них инсталляции на лоне природы: «Я составляю из своих человечков картины, к которым шутки ради прибавляю одного-двух живых мальчиков» (с. 210). «По-моему, от этой эротики дух захватывает» (с. 203): фотограф-концептуалист, с одной стороны, проецирует на пластмассовые образы детей свою собственную личность («Да, это я сам» – с. 203), а с другой стороны, развеществляет, делает призрачной реальную среду, которая окружает его (полу)живые картины:

Реальный пейзаж придает манекенам гораздо более интенсивную жизненность, чем это могут сделать декорации на витрине. А главное, происходит обратный эффект: манекены бросают тень сомнения на пейзаж. Благодаря им деревья становятся – не совсем, лишь чуть-чуть – бумажными, скалы картонными, небо – отчасти лишь раскрашенным холстом! А поскольку манекены сами суть образы, то их фотография – это образ образа, что удваивает их разлагающее действие. Возникает впечатление грез наяву, осуществившейся галлюцинации. Образом подрывается в своей основе вся реальность (с. 211).

Идрис быстро перестает слушать речи фотографа-ирреалиста, он лишь «чувствует, как много зловещего в этой операции» (с. 210) – создании образов во второй степени, фотоснимков, изображающих подобия людей. В этой процедуре, восходящей к приемам барочной живописи (на картине или стенной росписи рисуются статуи и барельефы, оттеняющие своей условностью более «подлинные» жизнеподобные фигуры других персонажей)²⁴, он угадывает собственную судьбу. Сделавшись моделью для манекенов и прочих искусственных подобий, он сам вовлечен в процесс серийной репликации, окружен ускользящими от него образами.

Как видно из этого эпизода, образы не только репродуцируются «по горизонтали», они могут еще и накладываться друг на друга «по вертикали», создавая метаобразы, образы образов (живой человек в роли автомата, дети в роли манекенов). Такая семиотическая транспозиция, преобразующая, «переводящая»

²³ См.: [Бодрийяр 1995, с. 118–119].

²⁴ Инсталляции с манекенами нередко создаются в современном искусстве и запечатлеваются на фотоснимках. В живописи подобные мотивы впервые появились после Первой мировой войны (см., например: [Тараканова 2014, с. 518–537]).

друг в друга разные по природе и форме знаковые объекты, амбивалентна: она пугает Идриса, но за рамками его личной истории может играть и благотворную, освободительную роль. Так происходит в двух вставных рассказах, расположенных в начале и конце романа Турнье, – двух эмблематических легендах, двух притчах о судьбе образа²⁵. В первой из них речь идет об изображении знаменитого корсара XVI в. Барберусса, который сделался властителем Туниса, но панически стеснялся своей рыжей бороды и шевелюры. Художник, взявшийся писать его портрет, искусно обошел это затруднение: свой графический, черно-белый эскиз он передал ткачихе, которая выткала по эскизу ковер, – на нем изображен осенний пейзаж *в рыжих тонах*, но при внимательном взгляде сквозь его природные мотивы проступают контуры лица. Запрет на изображение человека (а не только его рыжих волос) соблюден: портрет спрятан в картину осеннего леса, два разных образа наложены один на другой. Существенно также, что они еще и фактически созданы двумя разными людьми – мужчиной и женщиной, причем последняя является чужестранкой, попавшей в Африку из далекой Скандинавии; чужеродность совмещенных образов подчеркнута культурной дистанцией, разделяющей их авторов.

Вторая легенда – тоже о портрете царственной особы с необычным для Африки цветом волос, который считают зловещим знаком. И сама эта «белокурая царица»²⁶, и ее портрет много лет после ее смерти приносили беду всем, кто с ними соприкасался, пока злые чары образа не сумел снять юноша, изучавший каллиграфию (именно учитель каллиграфии рассказывает в романе эту наставительную историю). Чтобы исцелить своего отца, в свой черед околдованного портретом царицы, юноша копирует этот портрет на восьми прозрачных листах с помощью сложно расположенных

²⁵ «В “Золотой капле” есть две сказки – одна в начале, которая называется “Барберусс” и представляет собой своего рода апологию портрета и образа, а вторая в конце, которая называется “Белокурая царица” и представляет собой, наоборот, осуждение образа и апологию абстрактного знака как противоядия от образа...» (*Tournier M. Lettres parlées à son ami allemand Helmut Waller. P. 210*). Любопытно, что эти две противоположные задачи – оправдание и осуждение образа – фактически решаются одним и тем же средством.

²⁶ Эта женщина, чей цвет волос, по легенде, выдавал нарушение сексуального запрета, допущенное при ее зачатии, символически соотносится с блондинкой-фотографом, сделавшей снимок Идриса, с чего и начались его приключения.

каллиграфических надписей – благочестивых изречений, которые формой своего начертания воспроизводят ту или другую черту лица. Сложив листы вместе, он создает из них новый портрет красавицы, расслаивающийся на ряд надписей-арабесок, а тем самым избавленный от проклятия. Превратить образ в нефигуративные письмена, сквозь которые он будет лишь проступать при наложении, – таков, по словам мудрого юноши, «новый способ почтить написанную на портрете царицу» (с. 250).

Два визуальных объекта, формируемые в каждой из двух вставных легенд, имеют несколько общих черт. На *архитектоническом* уровне исходный образ аналитически разделяется на разные элементы: в первом рассказе – на рисунок и цвет, во втором – на обособленные черты лица, каждая из которых представляет собой частичный псевдообраз. На *знаковом* уровне визуальный объект удваивается – посредством двойной экспозиции (пейзаж/портрет) или посредством словесной интерпретации, причем в последнем случае каллиграфический текст не господствует над зрительным образом, как метаязык над языком-объектом, а внедряется в его собственную структуру наподобие анаграммы в тексте, следуя его зримым контурам. На *перцептивном* уровне трансформированный образ, изначально плоский и чисто зрительный, обретает толщину и ощутимость для разных органов чувств: Барберусс гладит мягкую ткань своего портрета-ковра, вдыхает исходящий из нее запах, а преображенный портрет белокурой царицы складывается из нескольких слоев-листочков²⁷. Наконец, на *нарративном* уровне для создания каждого из них понадобились несколько персонажей: в первой легенде это сам Барберусс, живописец и ткачиха, во второй – отец, болезненно очарованный образом, сын, спасающий его от колдовства, и учитель, научивший мальчика писать и интерпретировать образы письмом. Чтобы укротить и приручить опасный образ, необходимо сотрудничество, ответственные отношения между людьми по поводу этого образа, и их перипетии образуют последовательный, стремящийся к цели рассказ, которым и отличаются вставные легенды от фрагментарных эпизодов, образующих обрамляющую историю Идриса.

²⁷ Кристина Жерюзалем подметила еще одну особенность таких визуальных объектов: они лишены *красочности* (черно-белая каллиграфия в легенде о «белокурой царице», монохромный ковер в рассказе о Барберуссе), которая, по-видимому, выражает опасную страстную энергию, заключенную в образе [Jérusalem 2000, p. 116].

Воспитание через образы?

В отличие от героев вставных легенд, Идрис исключен из ответственных отношений, чаще он служит пассивным объектом чужих манипуляций; оттого, вероятно, и в художественной игре с манекенами ему видится лишь нечто извращенно-«зловещее» (*maléfique*). Его история открывается мрачно-символической сценой утраты – единственным трагическим эпизодом среди комичных приключений простодушного юноши. В тот же день, когда европейская женщина засняла Идриса на свой «кодак», у него на глазах погиб его старший друг, пастух Ибрагим, воплощавший в его глазах независимость и мужество: он был заживо погребен в обрушившемся колодце, куда спускался для «ужасной работы» (с. 22) – чтобы зарезать и расчленив свалившуюся туда верблюдицу из стада. При последнем своем появлении из колодца перепачканный верблюжьей кровью Ибрагим описан как искусственное изваяние – «живая статуя, вылепленная из кровавого ила» (с. 24), а при падении обратно в колодец уподоблен другому искусственному изображению, кукле: «исчез словно черт в своей коробке» (с. 25). Его гибель изначально, на метафорическом уровне, указывает на смертельную опасность, исходящую от *превращения в образ*, а Идриса эта смерть друга лишила авторитетной опоры в жизни²⁸; в дальнейшем, на протяжении всего романа, он познает жизнь в одиночку.

Сам он плохо умеет создавать образы и плохо их понимает²⁹. В детстве он мастерил себе вместо игрушек глиняные фигурки верблюдов (что-то вроде своего тотемного животного), но позднее, когда один из парижских знакомцев сравнивает этого юного выходца из пустыни с Маленьким принцем и, переименовав знаменитую литературную сказку, просит его «нарисовать верблюда»

²⁸ В алжирской семье Идриса странно отсутствуют отец и вообще какие-либо мужчины – если не считать живущего отдельно дяди Могадема и уехавшего в Париж кузена. Ибрагим выполнял по отношению к нему функцию если не отца, то старшего брата. Его жуткая смерть в колодезной жиге вновь приходит на память Идрису, когда для изготовления муляжа его самого заливают по горло фиксирующимся раствором. Стать образом равнозначно смерти, и мастерская, где происходит эта процедура, украшена характерными образцами ее продукции – анатомическими муляжами для студентов-медиков, экспонатами для музея восковых фигур, изготовленными с натуры погребальными изваяниями: еще один пример серии, в которую должно включиться, превратившись в муляж, и живое тело Идриса.

²⁹ То же относится и к письму: в конце романа Идрис начинает изучать каллиграфию, но по ходу рассказа так и не напишет ни строчки.

(с. 163), оказывается, что Идрис и не знает Сент-Экзюпери, и не может ничего нарисовать; всю эту попытку любовной игры с ним он воспринимает как непонятную «фантазмагорию, в очередной раз грозящую поймать его в сеть образов» (с. 164). Его используют как материал для производства образов – в киноролике, в магазинном манекене, – где он лишь пассивно «изображает» сам себя, а собственно формированием образа занимаются другие люди. Порабощающие или ускользающие, образы остаются для него чужими, немymi, неосмысленными³⁰. Они не спорят друг с другом, их не приходится истолковывать, они никого ничему не учат – самое большее соблазняют, как реклама и порнография; впрочем, Идрис остается нечувствителен к рекламе (только недоумевает, глядя на приукрашенные туристические картинки своих родных мест), а увиденное им эротическое «пип-шоу» десексуализируется, оборачивается буднично-бытовой стороной, когда он вновь встречает главную исполнительницу в рабочем халате и со шваброй в руках.

Пассивностью героя определяется жанр романа Турнье. Критики, увлеченные мифологическими параллелями, часто характеризуют его, с теми или иными оговорками, как «воспитательный» или «инициатический» роман, по аналогии с несколькими предыдущими книгами писателя («Пятница, или Тихоокеанский лимб», «Лесной царь», «Каспар, Мельхиор и Бальтазар»)³¹. Другие, исходя из кумулятивной структуры повествования – череды эпизодов, сменяющих друг друга и объединяемых лишь личностью главного героя, – уподобляют его плутовскому роману³². Еще бо-

³⁰ «...Теоретически умение читать с помощью образов могло бы дать ему больше власти над собой и показало бы ему, как им манипулирует господствующая культура» [Schryock 1991, p. 71], – но именно «теоретически могло бы»; в тексте ничто не говорит о том, что Идрис научился «читать с помощью образов».

³¹ «Это движение представляет собой негативное “инициатическое путешествие”, где нет поисков скрытого знания или скрытого смысла, но лишь разоблачение иллюзий» [Degn 1995, p. 274]; «инициатическое путешествие в баснословную страну Запада» [Pezchekian-Weinberg 1998, p. 116]; «рабочий-иммигрант, он [Идрис] лишается даже свободы, пока не находит путь инициации и самопознания, который возвращает его к себе» [Kyloušek 2004, p. 65]; «“Золотая капля” [...] роман воспитания, как многие романы Турнье» [Ridha Bouguerra 2013, p. 226]. Более скептически высказывается Лоранс Ленеган: «пародия на Bildungsroman [...] роман о невозможном воспитании» [Lenaghan 1995, p. 103].

³² См.: [Degn 1995, p. 249; Ceserani 2011, p. 184]. Оба автора допускают для «Золотой капли» и «инициатическое» или «воспитательное» определение.

лее оправданно было бы соотнести его с традицией сатирического романа XVIII в., открытой «Персидскими письмами» Монтескье: «простодушный варвар» из далекой страны наивным взглядом наблюдает нравы цивилизованной Франции, не изменяясь, не «перевоспитываясь» при этом сам³³. Идрис действительно простодушен, и, как сказочному простаку, ему все сходит с рук: его впускают во Францию по паспорту с явно чужой фотографией; после киносъемок «пустынного» рекламного клипа ему поручают неприятное задание – отвести на бойню старого, ненужного больше «актера»-верблюда, а Идрис вместо этого устраивает его в парк отдыха, где верблюд станет любимцем детей³⁴. Простака не умеет только одного – совершать ответственные поступки; оттого он и не взрослеет, не переживает драм (самое большее – неприятности), и его история не может получить символического завершения, подытоживающего историю воспитания.

Таким символическим завершением могло бы быть обретение либо *идеального образа*, либо *идеального знака*. Проходя вдоль серии «горизонтальных», ничего не сообщающих ему образов, Идрис преследует свой заветный портрет, эквивалентный его личности: « – Ищу свой снимок? Нет, не совсем так. Пожалуй, надо сказать – пытаюсь воссоединиться с ним...» (с. 114). Этот любительский снимок сделан случайно встреченной женщиной, которая, как потом выяснится, сама служит моделью для каких-то сомнительных (эротических?) фотографий, распространяемых ее компаньоном³⁵;

³³ Серж Костер упоминает в связи с этим романом о «модели вольтеровских повестей – таких как “Кандид” или “Простодушный”» [Koster 1995, p. 176]. Другой критик, Жан-Поль Гишар, отводит эту аналогию, так как Идрис в «Золотой капле» «мало выказывает восхищения и не уподобляется ни Узбеку, ни Рике [персонажам «Персидских писем». – С. 3.], открывающим для себя Запад» [Guichard 2013, p. 62].

³⁴ Этот верблюд, счастливо избежавший участи верблюдицы, зарезанной Ибрагимом в начале романа (см. сравнение двух эпизодов: [Lenaghan 1995, pp. 91–104]), – не только объект киносъемки, но и литературная реминисценция: он отсылает к «Необычайным приключениям Тартарена из Тараскона» (1872) Альфонса Доде – книге, бегло упомянутой в другом эпизоде романа Турнье (с. 87). Герой Доде, возвращаясь на родину после своих охотничьих походов в Алжире, вынужден взять с собой прибившегося к нему старого верблюда, от которого он тоже не знает, как избавиться.

³⁵ Она недовольна этим положением модели, и в ее словах возникает почти тот же мотив «беглого образа», что и в наставлениях дяди Могадема: «Это хуже, чем если бы я была татуирована, потому что татуировки ты, по крайней мере, держишь при себе и можешь скрыть. А эти фотки гуляют

много позже, в одном из эпизодов повествования, она вновь волшебным материализуется в парижском кафе, выйдя из разглядываемого Идрисом комикса – буквально из визуального образа, как в некоторых текстах Алена Роб-Грийе³⁶. Это единственный в жизни Идриса момент «вертикальной» организации образов, какую мы встречали только во вставных легендах, где он отсутствовал: образы здесь превращаются друг в друга, «переводятся» с одного визуального языка (фотографии) на другой (рисунок) и оживают в действительности. Однако начавшаяся было образная коммуникация тут же прерывается: как уже сказано, женщина-модель не узнает «модель» собственного снимка, и для Идриса дело кончается скандалом, приводом в полицию и снятием очередных технических изображений его тела – отпечатков пальцев и еще одного фотопортрета для досъе – пародийной заменой снимка, который он разыскивал.

Безуспешны и поиски идеального знака-символа, который, в отличие от «зловещего», негативно сакрального зрительного образа, как будто бы должен служить спасительным оберегом. В начале романа Идрис случайно становится обладателем «золотой капли»³⁷, старинного украшения, которое в Древнем Риме служило знаком свободы и отрочества. Это именно «чистый знак, абсолютная форма» (с. 35), не похожая ни на один реальный объект, противоположность фигуративного образа. Задешево отдав свой драгоценный амулет марсельской проститутке, Идрис вновь находит его в финальном эпизоде, но уже не сможет носить его на шее: теперь «золотая капля» красуется в витрине дорогого ювелирного магазина, на той самой Вандомской площади, где он, вооружившись отбойным молотком, собирается – как шутит его кузен – «проткнуть

повсюду, и если я вдруг встречу порядочного человека, который меня полюбит, я всегда буду бояться, что однажды они попадутся ему на глаза» (с. 196, курсив наш).

³⁶ Этот визуальный металеписис переключается с другим, вербальным металеписисом в одной из предыдущих глав романа: встреченный Идрисом молодой француз рассказывает ему историю (подлинную, как поясняет писатель в послесловии к роману) неудачного авианерелета через Сахару в 1920 г. – и в какой-то момент переходит с третьего лица на первое, как будто он сам, вопреки своему возрасту, участвовал в тех давних событиях. Рассказчик-мифоман, увлекшись процессом повествования, включает себя в собственный рассказ.

³⁷ Ее название (и заголовок всего романа) отсылает также к имени парижской улицы Гутт-д'Ор. Эта улица, населенная выходцами из Магриба, упомянута в тексте романа, на ней живет странный фотограф – коллекционер детских манекенов.

Париж и трахнуть Францию» (с. 255)³⁸. Кончается дело опять-таки бессмысленным скандалом: своим пролетарско-фаллическим орудием Идрис начинает делать то же, что мятежные студенты на другом берегу Сены, – вскрывать мостовую (под которой, как они напоминали, «пляж» – или пустыня, она ведь тоже песчаная), – но от сотрясений трескается стена ювелирного магазина, в витрине срабатывает тревожная сигнализация, полиция спешит заблокировать площадь, чтобы не дать уйти злоумышленнику... Идрис ничего не замечает: с отбойным молотком в руках он восторженно пляшет в экстатическом танце перед своим амулетом – «противоядием против закабаления образом» (с. 256). Этой сценой и заканчивается роман – экстазом вместо катарсиса³⁹.

Экстаз находится вне времени, и финал романа заставляет вновь вспомнить о его «безразмерной» темпоральности. Стихийный бунт Идриса против капиталистической цивилизации, почти одновременный с бунтом парижских студентов, остался внеполитическим и внеисторическим: постколониальная Африка – так, по крайней мере, видится Мишелю Турнье в 1985 г. – не умеет действительно вписаться во время истории, она обречена лишь слепо бродить среди ее обманчивых образов. Это сказывается на внутреннем устройстве романа «Золотая капля», деформирует его жанр: повествование дрейфует от романа к сказке, действие которой разворачивается отчасти в реальном, отчасти в символическом мире, где оно только и могло бы получить завершение. Его герой так и не смог справиться с образами; серийно умножаясь в «постсовременной» культуре симулякров, образ подавляет нарратив – культурную модель, традиционно служащую основой самовоспитания, личностного самоопределения человека⁴⁰.

³⁸ Для неквалифицированного юноши-иммигранта получить работу строителя, заняться постоянным производительным трудом, а не случайными мелкими услугами, – это значительное достижение в социализации на новом месте, и тот же кузен поздравляет Идриса с такой удачей. Однако сам Идрис приехал во Францию не за работой, а за образом, и на стройке ему тоже важен не заработок, а неожиданно обретенный символ, «золотая капля».

³⁹ Лоранс Ленаган отмечает параллелизм этого финального танца с одним из первых эпизодов романа – предсмертным «танцем» Ибрагима, во время которого тот проваливается в колодец [Lenaghan 1995, pp. 97–98].

⁴⁰ Первоначальная (с тех пор сильно переработанная и расширенная) версия настоящего текста была представлена как доклад на конференции «Образ: Арт-практики и концепции в исторической перспективе» (Московская консерватория, апрель 2012 г.).

Литература

- Барт 2003 – *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиологии культуры. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2003. 512 с.
- Бодрийяр 1995 – *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино, 1995 [1968]. 168 с.
- Зенкин 1985 – *Зенкин С.Н.* Люди пустыни // Литературное обозрение. 1985. № 3. С. 66–68.
- Тараканова 2014 – *Тараканова Е.* Мотив манекена в итальянской картине XX века // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 518–537.
- Bataillé 2017 – *Bataillé M.* Michel Tournier: l'écriture du temps. Presses universitaires de Rennes, 2017. 330 p.
- Bouloumié 1988 – *Bouloumié A.* Michel Tournier. Le roman mythologique, suivi de Questions à Michel Tournier. Paris: Corti, 1988. 278 p.
- Ceserani 2011 – *Ceserani R.* L'occhio della Medusa: Fotografia e letteratura. Torino: Bollati Boringhieri, 2011. 389 p.
- Degn 1995 – *Degn I.* L'Encre du savant et le sang des martyrs: Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier. Odense University Press, 1995. 320 p.
- Deleuze 1969 – *Deleuze G.* Platon et le simulacre // Deleuze G. Logique du sens. Paris: Minuit, 1969. P. 292–307.
- Flonneau 2003 – *Flonneau M.* L'Automobile à la conquête de Paris: chroniques illustrées. Paris: Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, 2003. 287 p.
- Guichard 2013 – *Guichard J.-P.* La Goutte d'Or, une imagerie française? // Michel Tournier: La réception d'une œuvre en France et à l'étranger / sous la direction de Arlette Bouloumié. Presses universitaires de Rennes, 2013. P. 59–71.
- Jérusalem 2000 – *Jérusalem Ch.* Le miroir des images dans l'œuvre de Michel Tournier // Relire Tournier / Textes réunis et présentés par Jean-Bertrand Vray / Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Travaux 102. Presses universitaires de Saint-Étienne, 2000. P. 109–120.
- Koster 1995 – *Koster S.* Michel Tournier, ou le choix du roman. Paris: Julliard, 1995. 249 p.
- Kyloušek 2004 – *Kyloušek P.* Le Roman mythologique de Michel Tournier. Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2004. 158 p.
- Lenaghan 1995 – *Lenaghan L.* Ironique destin d'un chamelier dans *La Goutte d'or* de Michel Tournier // French Forum. 1995. Vol. 20. No. 1. P. 91–104.
- Lionnet 2001 – *Lionnet F.* The Mirror and the Tomb. Africa, Museums, and Memory // African Arts. 2001. Vol. 34. No. 3. P. 50–59.
- Magnan 1996 – *Magnan J.-M.* Michel Tournier, ou la Rédemption paradoxale. Paris: Marval, 1996. 141 p.
- Montalbetti 1986 – *Montalbetti J.* Le piège de l'image // Magazine littéraire. 1986. Janvier.
- Pezechkian-Weinberg 1998 – *Pezechkian-Weinberg P.* Michel Tournier. Marginaité et création. Peter Lang, 1998. 170 p.

- Ridha Bouguerra 2013 – *Ridha Bouguerra M. Orient et Occident dans La Goutte d'Or* de Michel Tournier // Michel Tournier: La réception d'une œuvre en France et à l'étranger / sous la direction de Arlette Bouloumié. Presses universitaires de Rennes, 2013. P. 217–229.
- Schryock 1991 – *Schryock R. Reading Models: Embedded Narrative and Ideology in "La goutte d'or"* // *Modern Language Studies*. 1991. Vol. 21. No. 3. P. 65–75.

References

- Barthes, R. (2003), *Sistema Mody. Stat'i po semiologii kul'tury* [The System of Fashion. Articles on semiology of Culture] Sabashnikov, Moscow, Russia.
- Bataillé, M. (2017), *Michel Tournier: l'écriture du temps*, Presses universitaires de Rennes, France.
- Baudrillard, J. (1995), *Sistema veshchej* [A System of Objects], Rudomino, Moscow, Russia.
- Bouloumié, A. (1988), *Michel Tournier. Le roman mythologique, suivi de Questions à Michel Tournier*, Corti, Paris, France.
- Ceserani, R. (2011), *L'occhio della Medusa: Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, Italia.
- Degn, I. (1995), *L'Encre du savant et le sang des martyrs: Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Odense University Press, Denmark.
- Deleuze, G. (1969), "Platon et le simulacre", in Deleuze G., *Logique du sens*, Minuit, Paris, France, pp. 292–307.
- Flonneau, M. (2003), *L'Automobile à la conquête de Paris: chroniques illustrées*, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, Paris, France.
- Guichard, J.-P. (2013), "La Goutte d'Or, une imagerie française?" in *Michel Tournier: La réception d'une œuvre en France et à l'étranger*, sous la direction de Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 59–71.
- Jérusalem, Ch. (2000), "Le miroir des images dans l'œuvre de Michel Tournier", in *Relire Tournier*, textes réunis et présentés par Jean-Bertrand Vray, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Travaux 102, Presses universitaires de Saint-Étienne, France, pp. 109–120.
- Koster, S. (1995), *Michel Tournier, ou le choix du roman*, Julliard, Paris, France.
- Kyloušek, P. (2004), *Le Roman mythologique de Michel Tournier*, Masarykova Univerzita v Brně, Brno, Czech Republic.
- Lenaghan, L. (1995), "Ironique destin d'un chamelier dans *La Goutte d'or* de Michel Tournier", *French Forum*, 1995, Vol. 20, no. 1, pp. 91–104.
- Lionnet, F. (2001), "The Mirror and the Tomb. Africa, Museums, and Memory", *African Arts*, 2001, Vol. 34, no. 3, pp. 50–59.
- Magnan, J.-M. (1996), *Michel Tournier, ou la Rédemption paradoxale*, Marval, Paris, France.
- Montalbetti, J. (1986), "Le piège de l'image", *Magazine littéraire*, Janvier.

- Pezchekian-Weinberg, P. (1998), *Michel Tournier. Marginalité et création*, Peter Lang, International.
- Ridha Bouguerra, M. (2013), "Orient et Occident dans *La Goutte d'Or* de Michel Tournier", in *Michel Tournier: La réception d'une œuvre en France et à l'étranger*, sous la direction de Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, France, pp. 217–229.
- Schryock, R. (1991), "Reading Models: Embedded Narrative and Ideology in 'La goutte d'or'", *Modern Language Studies*, 1991, Vol. 21, no. 3, pp. 65–75.
- Tarakanova, E. (2014), "The Motive of Mannequin in the 20th century French Painting", *Iskusstvoznanie*, 2014, no. 1–2, pp. 518–537.
- Zenkin, S.N. (1985), "People of the Desert", *Literaturnoe obozrenie*, 1985, no. 3, pp. 66–68.

Информация об авторе

Сергей Н. Зенкин, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sergezenkine@hotmail.com

Information about the author

Sergey N. Zenkin, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; sergezenkine@hotmail.com