Санкт-Петербургский государственный университет

**ТРОФИМОВА Валерия Николаевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Живопись в романах П. Мишона**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа CB.5093. «Литература народов зарубежных стран, иностранный язык (французский язык)»

Профиль «Литература народов зарубежных стран,

французский язык»

Научный руководитель:

профессор, Кафедра истории зарубежных литератур,

Алташина Вероника Дмитриевна

Рецензент:

старший преподаватель, Кафедра гуманитарных и философских наук, Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российская Академия художеств»,

Клименок Александр Владимирович

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

[Введение 3](#_Toc73721232)

[1. Три фигуры — три судьбы: семантика образов Гойи, Ватто и Лорентино в романном творчестве Пьера Мишона (на основе романа «Maîtres et serviteurs») 6](#_Toc73721233)

[1.2. К проблеме социальных противоречий: случай Гойи 9](#_Toc73721234)

[1.3. Прочтение телесности: случай Ватто 22](#_Toc73721235)2

[1.4. Столкновение традиции и новаторства: случай Лорентино 32](#_Toc73721236)2

[2. Фигурация и трансфигурация: к вопросу о живописной референции. (На основе романа «Vies minuscules») 41](#_Toc73721238)1

[2.2. Амбивалентные референции: эстетизация и драматизация описаний 47](#_Toc73721239)8

[2.3. Литература и живопись на пути к диалогу: от фабрики фигур к проблемам взгляда и адресата 52](#_Toc73721240)2

[2.4. Фигурация против репрезентации, или почему идентификация зачастую кажется невозможной](#_Toc73721241) 58

[Заключение 65](#_Toc73721242)5

[Список литературы 68](#_Toc73721243)

# Введение

*Актуальность и научная новизна*. В работе проводится анализ ещё мало изученного творчества современного французского писателя Пьера Мишона, чьи книги почти не переведены на русский язык. В фокусе исследования находятся визуальные, в частности, живописные истоки таких романов как «Vies minuscules» (1984) и «Maîtres et serviteurs» (1990), центральное место в которых занимает живопись.

Несмотря на многочисленные попытки современных специалистов в области культурологии и литературоведения сопоставить как визуальные, так и вербальные аспекты искусства, новые авторы, в ряду которых находится Пьер Мишон, подталкивают исследователей если не к пересмотру, то по меньшей мере к обновленному осмыслению концепта живописи в развитии современного литературного процесса. В работе исследуются проявления данной комбинации двух видов искусства на трёх различных уровнях — в контексте биографии художника, в рамках атрибуции живописных референций, и наконец на уровне языка произведений. Рассматриваются происходящие на данный момент изменения в литературоведческом поле исследований, включающем в себя интермедиальные и биофикциональные тенденции.

Выдвигается тезис о том, что поэтика Пьера Мишона включает в себя не только набор визуальных референций, целью которых является сокращение избыточной описательности, эстетизация и драматизация ключевых элементов художественного текста, но и воспроизводство фигур, способствующих обновлению восприятия реальности, неизбежно апеллирующей к визуальной памяти человека в эпоху технической воспроизводимости искусства.

Формулируется предположение о том, что романное творчество Мишона переносит из живописи как визуальный компонент, так и патетический аспект живописи, реализующийся в равной мере на метатекстуальном и языковом уровнях.

*Цели и задачи исследования*. Целью данной работы является: проанализировать основные траектории использования биографических и живописных референций в романах Пьера Мишона о художниках, в рамках которых среди прочего реконструируются биографии Ф. Гойи, А. Ватто, Л. д’Анджело, В. Ван Гога, а также полотна Ж.-Б. С. Шардена, Рембрандта и Г. Курбе. Также необходимо раскрыть главные черты экспериментального письма Пьера Мишона, ориентированного на плотность и наглядность текста, что первоначально свойственно языку живописи.

Реализация данных целей требует решения следующих исследовательских задач: *1)* провести анализ современного литературного и визуального контекста, *2)* выявить основные черты поэтики Мишона в романах, показывающих место художника в культуре и положение живописи в условиях тотальной воспроизводимости предметов искусства, *3)* отследить случаи живописных референций в романном творчестве Мишона и определить специфику данных референций.

*Структура работы*. Работа состоит из введения, двух глав и заключения, а также списка литературы.

В первой главе «Три фигуры — три судьбы: семантика образов Гойи, Ватто и Лорентино в романном творчестве Пьера Мишона» представлен разносторонний анализ романа «Maîtres et serviteurs», включающего в себя жизнеописания трёх художников. Осуществляется попытка соотнесения фигур художников с тремя авторскими концепциями, описывающими феномен «великого художника»: осмысление социальных противоречий (Гойя), проблематика телесного начала в искусстве (Ватто), диалектика школы (Лорентино и Пьеро делла Франческа).

Во второй главе «Фигурация и трансфигурация: к вопросу о живописной референции» исследуются некоторые проявления экспериментального письма П. Мишона — концепция фигурации как производства фигур в тексте и концепция трансфигурации как преображения данных фигур — на основе живописных референций, содержащихся в романе «Vies minuscules».

# 1. Три фигуры — три судьбы: семантика образов Гойи, Ватто и Лорентино в романном творчестве Пьера Мишона (на основе романа «Maîtres et serviteurs»)

Живопись, равно как и литература, претерпевала и продолжает претерпевать многократные попытки интерпретации и теоретического осмысления со стороны критиков, а также со стороны тех, кто непосредственно включен в процесс её создания, среди них на первом плане оказываются художники и литераторы. Как показывает эпистемология искусства, живопись обладает уникальным свойством «инклюзии», то есть включения, о чём впоследствии искусствовед Б.Ю. Виппер выскажется таким образом: «Если архитектура создает пространство, а скульптура — тела, то живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе с их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут».[[1]](#footnote-1) Однако стоит учесть, что аналогичным свойством обладает и литература, благодаря которой так называемый реальный мир всякий раз находит своё преломление в виде мира возможного, приобретшего словесную форму художественного текста, а то и вовсе становящегося самостоятельным миром, в реальность которого верит читатель.[[2]](#footnote-2) Ровно о том же качестве сообщает Г.Э. Лессинг в плане второй части «Лаокоона»: «Среди картин, изображающих действие, существуют такие, где действие выражается не через последовательное развитие одного единичного тела, но где оно поделено между несколькими телами, находящимися одно подле другого. Подобные действия я называю коллективными действиями. Они одинаково доступны как живописи, так и поэзии, однако с различными ограничениями».[[3]](#footnote-3) Стоит заметить, что подобное высказывание на страницах «Лаокоона» выглядит как исключение — Лессинг не стремится свести живопись и поэзию к общему знаменателю, скорее, он наоборот пытается показать, где пролегает водораздел между визуальной и вербальной выразительностью, по этой причине процитированное выше замечание отличается, безусловно дополнительной, но всё же концептуальной нагрузкой. Итак, «коллективное действие» одинаково доступно и живописи, и литературе, процесс включения в него, пусть и с определенными ограничениями, остаётся структурно цельным, гомогенным, из чего следует, что литература и живопись «включают в себя», «впускают» в условное, художественное пространство. Впоследствии такой взгляд на картину радикальным образом изменится, на смену ему придет концепция поверхности — холста, стены, дерева. О поверхности холста напомнит Э. Мане, чей художественный язык в ХХ веке переведет на язык философии М. Фуко.[[4]](#footnote-4) Также Ю. Дамиш, опираясь на рассуждения П. Франкастеля, скрупулезно проанализирует язык живописи Корреджо путем формулирования «теории облака».[[5]](#footnote-5) О поверхности холста продолжит рассуждать Ж. Делёз в работе, посвященной П. Сезанну и Ф. Бэкону.[[6]](#footnote-6) О даосской трактовке поверхности бумажного листа напишет Р. Барт в книге, центром которой станет фигура С. Твомбли.[[7]](#footnote-7) Несмотря на многочисленные попытки «разрушить» пространство картины и утвердить доминирующую линию поверхности, так или иначе фигуры и предметы продолжают если не включаться в неё, то по меньшей мере подключаться к ней, неизбежно объединяясь. Из этого следует, что идея, связанная с инклюзивным характером живописи и литературы, по-прежнему не теряет актуальности. Именно данной идеей инклюзии, как видится из перспективы сравнения трех частей романа П. Мишона «Maîtres et serviteurs», объединены биографии трёх художников, о которых пойдет речь в этой главе.

Роман «Maîtres et serviteurs» выходит в свет в 1990 году в издательстве Verdier. Текст предстаёт в виде трёхчастной структуры, включающей в себя не связанные ни хронологически, ни территориально жизнеописания Ф. Гойи (1746–1828), А. Ватто (1684–1721) и Лорентино Д’Анджело (около 1430–1506), малоизвестного ученика П. Делла Франчески. Центральной задачей, которую ставит перед собой автор, является ответ (или попытка ответа) на вопрос о том, что представляет собой великий художник помимо своего таланта, природа которого не обусловлена потенциально обозримыми факторами: «Qu'est-ce qu'un grand peintre, au-delà des hasards du talent personnel?».[[8]](#footnote-8) («Что же такое великий художник, помимо случайностей личного таланта?») Важно подчеркнуть, что употребление словосочетания «гениальный художник» будет неуместно в предложенном писателем контексте, поскольку гениальность не имеет никакой социальной обусловленности; Мишона, напротив, увлекают обстоятельства жизни великих художников, хоть на поверку оказывается, что они действительно были гениями, мастерство которых бессмысленно оспаривать. Мишон и здесь прибегает к тактике ниспровержения, однако не авторитетов, а стереотипов, с ними связанных. Затруднительно называть данную тактику явным ниспровержениям, потому как Мишон действует согласно логике «современного агиографа», то есть он начинает как раз-таки со стереотипов, с историографических клише, преобразуя их в процессе письма, вызывая сопереживание читателя.[[9]](#footnote-9) Так, писатель находит три возможные траектории, по которым может выстраиваться уже кем-то написанная post factum жизнь художника: это история социальных взлетов и падений Ф. Гойи, история бесконечных искушений, удовольствий и растущих желаний, приписываемая биографии А. Ватто, а также история взаимоотношений учителя и ученика, героями которой становятся П. Делла Франческа и его подмастерье Лорентино.

В первой части исследования ключевым вопросом становится концептуальное осмысление фигуры великого художника посредством проблемы взгляда, а именно позиции, с которой о нём говорят очевидцы, историки и другие «археологи живописи».

# 1.2. К проблеме социальных противоречий: случай Гойи

В одной из статей из сборника «Поэзия и знание» (1970), швейцарский культуролог Ж. Старобинский пишет о Гойе: «В 1789 году был только один живописец, чуждый идеализирующей абстракции, по-прежнему страстно приверженный цвету и тени, чье творчество представляется полной антитезой всему, о чем мечтали неоклассики. Это Гойя. Не став возвращаться к античности, размышляя о тайне материи, он в своем великолепном творчестве прошел весь интервал, отделяющий искусство рококо от современной живописи. В молодости он испытывал влияние Джаквинто и Тьеполо. В дальнейшем он преодолел его, а также освободился из-под опеки Менгса и Франсиско Байеу, на чьей сестре он был женат. Его основные произведения были написаны после сорока лет; в них, оставаясь в одиночестве, он гениально предвосхитил живопись Мане, экспрессионизм и искания нашего времени»[[10]](#footnote-10).

Ж. Старобинский точно отражает ключевые аспекты значимости Гойи одновременно в нескольких ипостасях — эстетической, методологической, идеологической, философской в том числе.

Процитированный выше отрывок всесторонне укладывается в авторскую поэтико-идеологическую концепцию П. Мишона, поскольку писатель предпринимает попытку написать о жизни и творчестве художника как о фигуре так или иначе выделяющейся на общем фоне истории искусства, более того, кто является лицом испанского искусства, наряду с Веласкесом и Пикассо.[[11]](#footnote-11) В послесловии к роману «Хозяева и слуги» (1990) П. Мишон обосновывает выбор «натуры», сделанный в пользу Гойи, Ватто и Лорентино, где биография Гойи обретает заостренный социальный подтекст:

Qu'est-ce qu'un grand peintre, au-delà des hasards du talent personnel? C'est quelqu'un sans doute dont le trop violent appétit d'élévation sociale s'est fourvoyé dans une pratique qui outrepasse les distinctions sociales, et que dès lors nulle renommée ne pourra combler: telle est l'aventure du peintre qui dans ces pages porte le nom de Goya.[[12]](#footnote-12) (Что же такое великий художник, помимо случайностей личного таланта? Великий художник — это, вероятно, тот, чьё неистовое желание социального роста ведет его к практике, выходящей за пределы социальных различий. Отныне никакая слава не может уже его удовлетворить: такова авантюра того, кто носит на этих страницах имя Франсиско Гойи).

Стоит отметить, что образ Гойи в романе проработан на нескольких уровнях. В биофикциональном романе Мишон пытается избегать связанных с Гойей клише — перед читателем возникает динамично складывающийся, трагический образ, показанный с различных сторон.[[13]](#footnote-13) Гойя примечателен своей способностью воплощать мысль о реальности полнее и безжалостнее, чем это делает сама реальность: и по сей день пугающая серия гравюр «Капричос», посвященная Гражданской войне в Испании, служит тому доказательством. Вдобавок, Гойя — эволюционирующий художник, остро реагирующий на события истории, свидетелем которой он является. Если Гойя совершенствует форму собственного художественного высказывания и с годами добивается наибольшей экспрессивности в живописи, то Мишон проходит аналогичный путь в литературе посредством оттачивания своего стиля.[[14]](#footnote-14) Стремление к совершенной форме, равно как и к высокой степени напряженности эмоций, вложенных в произведение, роднит писателя и художника. Если угодно, Мишон опирается на принцип сходства с тем, о ком пишет, но автор не трансформирует персонажа до неузнаваемости, а изначально избирает такую личность, которую, как ему кажется, он хорошо понимает. В интервью О. Жесбер для радио France Culture Мишон признается, что он действительно выбирает те «жизни», которые перекликаются с его собственной, дополнительным критерием отбора служит внешняя неприметность, скромность избираемого образа, в случае же Гойи внешний облик должен и вовсе вызывать смех, отталкивать от себя («ce lourdaud», «le petit gros de Saragosse», «ce poupin ahuri et s’efforçant à sourire», «chien battu»).[[15]](#footnote-15) Однако облик, по мнению Мишона, обманчив в случае Гойи, внутренне это человек непримиримый и свободный, желающий «написать свой собственный окончательный текст», то есть высказаться в широком смысле слова — посредством своих картин, своего искусства. [[16]](#footnote-16)

Гойя — свободный художник, Мишон не стремится оспорить данную аксиому. Его как автора интересуют те аспекты личности Гойи, которые биографам не удалось «канонизировать»: это его стремление прославиться, заслужить расположение короля и свиты, его жгучее желание достичь вершины социальной лестницы, родившись у её подножия. Ничто человеческое не чуждо Гойе, однако здесь следует важное уточнение Мишона: Гойя не перестает быть великим художником. Карьеризм молодого Гойи традиционно подмечают многие исследователи его жизненного и творческого пути, однако Мишона не устраивает сложившийся стереотип, касающийся карьеризма, но не потому, что это неправда, а, вероятнее всего, потому, что это превратно понятая правда.[[17]](#footnote-17) Мишон, будучи представителем неприметного крестьянского рода, легко улавливает непрочное положение Гойи в эпоху, когда происхождение определяло практически всё. Уязвимость Гойи, первоначально социальную и, как следствие, творческую, Мишон изображает в романе весьма сочувственно, параллельно личной истории, из чего следует, что жизнеописание художника абсорбирует некоторые элементы писательской автобиографии. Первые строки романа рисуют образ неудачника, нелепого и неуклюжего, раз за разом предпринимающего попытки покорить Мадрид:

Nous avons connu Francisco Goya. Nos mères, ou peut-être nos grand-mères, l’ont vu arriver dans Madrid. Elles l’ont vu frapper aux portes, à toutes les portes, faire le dos rond, n’être pas nommé au palmarès des académies, louer ceux qui y figuraient, revenir docilement dans sa province, y peindre encore quelque mythologie appliquée, et derechef la présenter à nos peintres de la Cour, un an, deux ans plus tard; derechef échouer, reprendre le large, ramener encore une Vénus ou un Moïse mal équarris, peints en rase campagne, convoyés sur un âne: ceci à dix-sept ans, à vingt, à vingt-six ans. Elles l’ont vu et elles s’en souviennet peu, ou pas du tout.[[18]](#footnote-18) (Мы знали Франсиско Гойю. Наши матери или, быть может, бабушки застали его приезд в Мадрид. Они наблюдали за тем, как он стучался в двери, во все двери, раболепствовал, не находил себя в списке членов академии, восхвалял тех, кто был в этом списке, послушно возвращался в провинцию, там писал картины на какой-нибудь мифологический сюжетец, затем снова выставлял его на суд придворных живописцев, годом, двумя годами позднее; и терпел одну неудачу за другой, отступал, привозил неотесанных Венеру или Моисея, написанных на открытом деревенском воздухе и доставленных на ослином горбу: то же в семнадцать лет, потом в двадцать, в двадцать шесть лет. Они видели его, они смутно его помнят, или не помнят вовсе).

В процитированном фрагменте можно заметить вторжение голоса пожилой рассказчицы, от лица которой ведутся первая и третья части жизнеописания Гойи. Примечательно, что забывчивая старуха-рассказчица, гордая маха из Мадрида (la maja), способна отличить сюжет с Венерой от сюжета с Моисеем, а качество картины определяет не только по манере письма, но и по ровности его обрезки. Также она приводит в пример имена выдающихся, в том числе иностранных мастеров, со старческой неосторожностью проговаривается и выдает придворные сплетни, рассуждает об успешности супружеского союза Гойи и Франчески Байеу. Дискурс «мадридской Селестины» смешивается с фактами и именами, демонстрирующими внушительную меру её осведомленности в искусстве, высоком уровне культуры. Предположительно, в таких фактологических «оговорках» смешивается дискурс пожилой махи и собственно авторский дискурс.

Вторую, промежуточную часть биографии, читатель узнает из рассказа юной подруги Гойи (la manola), неопытной и влюблённой в художника, сопровождающей его в трактире в день, когда Гойя вступает в должность придворного живописца. Её речь отличается большей степенью приближения к художнику, словно она находится рядом с ним здесь и сейчас («[…] et moi aussi, je le regarde, je ne me contrôle plus; […] Francisco se penche vers moi, me dit en plissant les yeux [...], il montre tout cela [...], il rit. J’ai tourné la tête, nul ne me voit.»)[[19]](#footnote-19) Её речь не содержит колкостей в адрес художника, к тому же она трепетно перечисляет каждое движение художника — его улыбку, поворот головы, смех, взгляд.

Структурно повествование усложняется посредством неоднократной смены дискурсов и планов — начинает рассказ пожилая маха, продолжает его молодая маха, заканчивает снова пожилая. Подобную структуру читатель без труда обнаруживает на одной из картин Гойи — «Маха и Селестина на балконе» (1808–1812): Мишон как будто заимствует двух её героинь и наделяет их «голосами». И действительно, позировавшие женщины так или иначе видели Гойю, по меньшей мере в момент позирования ему.

Ещё одной существенной деталью оказывается частое обращение рассказчицы к неизвестной «Madame», в роли которой выступает, по сути, читатель, вне зависимости от своей гендерной идентичности, благодаря чему автор приглашает читателя к металептической трансгрессии.[[20]](#footnote-20) Аналогичный приём встречается в романе «Одиннадцать», где рассказчик обращается к таинственной фигуре, именуемой им «Monsieur». Помимо очевидной диалогической структуры повествования, в рамках которой автор косвенно (oblique), за счет третьего, вымышленного, лица пишет, тем не менее, от первого лица («я»-повествование), нарратив обращен к косвенному адресату, которым поневоле становится читатель, принимая на себя роль второго лица («вы»-реципиент, «Дама», «Господин»), то есть участника диалога.

Мишон соблюдает предельную осторожность: даже при условии, что Гойя писал женские образы украдкой, что практически невозможно, но тем не менее, рассказчица в книге Мишона не настаивает на абсолютной истинности и достоверности собственных слов. Немаловажным свойством текста является неуверенность, сомнение рассказчицы, в редких случаях —исправления себя самой: забывчивая рассказчица утверждает, что знала Гойю, но последующие её реплики не вносят ясности, напротив, трудно представить, кто знал и видел Гойю настолько, чтобы с уверенностью рассказывать историю его жизни, предполагать, о чём он размышлял, кого вспоминал, чьё художественное влияние испытывал. Девять лет молодости Гойи, описанные в одном предложении, охватывают большой, но однообразный отрезок времени, о котором итальянский искусствовед Лионелло Вентури пишет следующее: «Гойя родился в 1746 году в Фуентетодосе, около Сарагосы, однако для искусства он ещё не родился и в 1772 году».[[21]](#footnote-21)

К 1772 году Гойя выполнил несколько картин религиозного содержания для церкви Мадонна дель Пилар в Сарагосе и для картезианского монастыря Аула Деи вблизи Сарагосы, пытался получить стипендию при художественной Академии, освоил светотеневые принципы барочной живописи, выучившись у Хосе Луана-и-Мартинеса, но, подытоживает Лионелло Вентури, «никто не мог бы по этим вещам предсказать будущего Гойю», его работы всё ещё носили почерк его учителя, Менгса.[[22]](#footnote-22) Мишон условно проводит читателя по галерее картин Гойи до Гойи, предоставляя скудный набор информации о нём. Вследствие чего жизнь испанского художника разделяется на два значимых периода — период молодости и зрелости. Мишон заостряет внимание на первом периоде как менее изученном, мало освещенном и незаслуженно забытом. В романе период «раннего» Гойи закончится в тот момент, когда он впервые увидит «Менины» Веласкеса (1656), гравюры которого Гойя начинает изучать при дворе и усердно копировать. Сценой встречи Гойи с картиной «Менины» Мишон завершает рассказ о художнике.[[23]](#footnote-23)

Внутри хронологического и фактологического зияния реализуется концепция альтернативного повествования (récit alternatif), у истоков которого Мишон находится в одном ряду с Жаном Эшнозом, Пьером Бергунью, Анни Эрно и Франсуа Боном.[[24]](#footnote-24) В рамках теории экзовымысла (exofiction), наибольший интерес и свободу для фикционального содержания книги представляют пробелы в истории, значение которых в равной степени невозможно ни переоценить, ни опровергнуть.[[25]](#footnote-25) Экзофикциональный текст не покушается на жизнь исторической личности от её начала и до самого конца, а, скорее, разворачивает на страницах книги неприметный и незаслуженно забытый, как правило, сжатый временной отрезок, обладающий потенциально высоким эмоциональным накалом, предположительно большой значимостью как на микроскопическом, так и на макроскопическом уровнях. Итак, Мишон стремится написать биографию Гойи до того, как живописец стал знаменит.

Помимо внешней неприметности и упорства духа, в Гойе ощутимы задатки большого мастера и, что более важно, великого реформатора, усваивающего стили и техники, но оставаясь при этом самим собой и сохраняя способность к философским обобщениям. Обучаясь живописи у мастеров, среди которых были не малозначимые для Мишона Менгс и Тьеполо (1696–1770), Гойя со временем отходит от каких бы то ни было авторитетов и провозглашает собственный, уникальный взгляд на мир и материю — материю, из которой соткана реальность, но также на материю холста, красок, света и цвета, текстуры картины. Гойя вырабатывает уникальный визуальный язык, предвосхищая искусство импрессионизма в лице Эдуарда Мане, другого не менее значимого художника для Мишона. Анализируя социальный путь художника, как искусствоведы, так и исследователи творчества Мишона намечают в образе Гойи точку пересечения всех ключевых художественных течений и самостоятельных голосов художников прошлого и настоящего времен, именно Гойю воспринимают как революционную фигуру.[[26]](#footnote-26) Живопись Франсиско Гойи представляет собой сосредоточием «нового» европейского искусства, в котором перемежаются элементы рококо, реализма, раннего импрессионизма и экспрессионизма, его живопись — это искусство прямого воздействия, в котором социальные потрясения диктуют правила выразительности. На протяжении жизни Гойя успевает состояться и как мастер исторической живописи, и как гений портрета, и как художник бытового жанра, соединяя обыденное и мистическое, «сакральное и профанное», как пишет Ц. Тодоров о Рембрандте.[[27]](#footnote-27) Графика Гойи отличается глубинным, граничащим с макабрическим, изображением контраста света и тени, разума и бессознательного, добра и зла, о чём пишет в том числе Б.Р. Виппер.[[28]](#footnote-28) В романном мире Мишона Гойя предстает как контрастная фигура –неприметный толстяк в жизни и беспощадный критик в искусстве. В истории живописи, и Мишон учитывает данное обстоятельство, Гойя известен как художник, создающий «чудовищные грёзы», «отвратительное» искусство, но в том смысле, в котором понимала «отвратительное» Юлия Кристева:

Отвращение сопровождает все религиозные построения и возникает каждый раз во время их крушения, чтобы проявиться по-новому. Можно говорить о множестве конфигураций отвращения, которые соответствуют типам святости. [...] Различные модификации очищения от отвратительного — различные формы катарсиса — и составляют историю религий и находят свое завершение в искусств, которое является катарсисом в высшей степени — по эту и по ту сторону религии. С этой точки зрения художественная практика, укорененная в отвратительном, в котором она говорит и тем самым очищает, проявляется как важнейшая составляющая религиозности. Именно поэтому ей суждено пережить крушение исторических форм религии.[[29]](#footnote-29)

Графическая серия «Капричос» Гойи является воплощением его специфического мировоззрения, центральными мотивами в графике неизменно остаются человеческие суеверия, гражданская война и тавромахия. Гойя был свидетелем ужасающих сцен, однако известно, что некоторые образы, дополнившие цикл «Капричос», художник намеренно усиливал, делал более выразительными, устрашающими.[[30]](#footnote-30) В тексте Мишона тавромахия обладает прежде всего консолидирующим назначением, подчерпнутым из философской мысли Жоржа Батая, многократно писавшем о так называемой «святой негативности», «инверсии христианства», в рамках которой ритуальное зрелище способствует сплочению народа: «Именно коррида как жертвенное, исполненное насилия и залитое солнцем зрелище, вплетающее зрителей в свое действо и соединяющее их друг с другом, становится для Батая одной из первых концептуальных метафор сообщения».[[31]](#footnote-31) Сцена боя с быком, при которой присутствует художник, воспринимается им как феномен, равнозначный по степени величия и непостижимости «Менинам» Веласкеса.[[32]](#footnote-32) Помимо откровенной зрелищности и двойственного чувства сплоченности с народными массами, Гойя, по мысли Мишона, испытывает серьёзное внутреннее потрясение, то, что впоследствии Батай назовет «внутренним опытом», тем видом опыта, который граничит с мистическим, сакральным. Именно такого рода потрясения и зрелища, согласно концепции Мишона, внушают человеку чувство историчности того или иного события. Наподобие того, как Батай сопоставляет Великую Французскую Революцию с тавромахией по степени сплоченности наблюдателей, Мишон, выбрав в качестве модели «великого и ужасного» Гойю, «воображает» ситуацию, при которой свидетелем этих двух событий становится художник.[[33]](#footnote-33)

Взгляд Гойи на искусство как способ осмысления мира, по меткому выражению Жана Старобинского, «не позволяет предположить присутствия в нём смысла»[[34]](#footnote-34). Похожую мысль проводит немецкий исследователь Теодор Гетцер:

Искусство в последних произведениях Рембрандта, Тициана, Веласкеса ведет от конкретного к его преображению; искусство же Гойи рождает призраки. Великий художник избегает обилия и близости вещей, предпочитая им свои видения. Но видения Гойи не озарены вечным светом, за ними стоит только сумрак и небытие.[[35]](#footnote-35)

«Сумрак и небытие», присущие искусству Гойи, являются следствием наблюдаемых им социальных противоречий. С одной стороны, социальная траектория Гойи представляет собой историю оглушительного успеха, но, как утверждает Мишон, не менее сокрушительного внутреннего кризиса, случившегося с ним в годы службы при дворе испанского короля Карлоса IV. Размышления о гражданской войне и французской оккупации, о нищете и жестокости испанского народа не покидают художника. И, как пишет Мишон, эти очевидные стороны жизни испанского народа не в состоянии возместить придворные регалии и признание академиков. Мишон демонстрирует социальный рывок Гойи на примере его изменившегося быта, задействовав минимум деталей: если в молодости Гойя перевозит верхом на линялом ослике наспех нарезанные холсты в мадридскую Академию, выглядит неприметно и бедно, неуклюже себя ведёт, молча наблюдает за скромным существованием своих безропотных родителей, то, ступив на королевскую службу в качестве главного портретиста, он облачается в дорогой камзол, седлает породистую лошадь и закатывает пирушки в мадридских тавернах. И вместе с тем, достигнув всеобщего признания, Гойя осознает шаткость собственного положения при дворе: писать, как это делали мастера до него, он не мог и не желал, писать так, как это мог только он, было практически невозможно. Раздвоение творческого «я» и последовавшая за болезнью глухота привели Гойю к открытому отрицанию любой власти над собой и вере в существование запутанной, тёмной для понимания человеком силы, а в быту — к полной изоляции. На последних страницах первой части романа Мишон сравнивает Веласкеса, «Менины» которого поражают Гойю, с вечно голодным Сатурном, богом, терзающим и пожирающим своих сыновей, чудовищный облик которого Гойя изобразит на одной из самых известных и страшных своих настенных росписей в Доме Глухого.[[36]](#footnote-36) Так писатель одновременно затрагивает тему филиации (на уровне отношений между отцами и сыновьями), являющуюся лейтмотивом в его творчестве, а также проблему довлеющей художественной традиции (в лице Веласкеса), которую ученикам (в лице Гойи) вечно приходится усваивать и преодолевать. Линия филиации, представляющая отца Гойи как недосягаемого, вечно трудящегося позолотчика в мастерской, в которой «tout d’or et de relief certain, clairs et précis comme tout ce que le Seigneur créa»[[37]](#footnote-37), и линия художественной школы, представленной в виде непревзойденного Веласкеса, сходятся в облике Сатурна, терзающего неокрепшую плоть сына, ученика. Несмотря на драматическую тональность, с которой вышеназванные линии поданы, объяснение Мишон находит в наблюдении за цикличностью времени, приравнивающей «хозяев» и «слуг», «отцов» и «сыновей», «мэтров» и «подмастерьев», в результате чего на первый взгляд однозначное название романа — «Хозяева и слуги» — постепенно раскрывает многочисленные коннотации и трактовки.

Итак, Мишон показывает определенную эволюцию философии художника: сперва преобладают жажда славы и воля к «власти», затем наступает момент прозрения и осознания собственной идентичности, далее происходит примирение с действительностью — это и кровавая гражданская война, повсеместные голод и нищета, и несчастливый брак, тяжёлая болезнь и прогрессирующая глухота. Начиная творческий путь в качестве портретиста королевской семьи и приближенных к ней лиц, Гойя заканчивает как наиболее зоркий, непримиримый, а потому главный критик войн, скудоумия, жестокости, абсолютизма и бытового зла. Озабоченность уязвимым положением низшего народа, выходцем из которого был Гойя, каковым считает себя и Мишон, порождает в художнике непреодолимое желание высказывания, о чём пишет философ Ж. Делёз в «Критике и клинике» применительно к литературе в целом:

Речь о малом, вечно малом народе, втянутом в революционное становление. Может статься, что существует он лишь в атомах писателя — народ-бастард, низший народ, угнетенный, всё время в становлении, всё время далёкий от завершения. <…> Литература представляется как коллективное высказывание некоего малого народа или всех на свете малых народов, которые находят самовыражение не иначе, как в писателе и через него. Несмотря на то, что она всё время отсылает к единственным в своем роде действующим лицам, литература — это коллективное приведение в действие высказывания.[[38]](#footnote-38)

Чем является живопись в кратком жизнеописании Гойи? В мире Гойи *la pintura* существует в качестве формы памяти и проживания внутреннего опыта, фиксирующего сцены корриды («Тавромахия», 1816), телесный и любовный опыт («Маха обнаженная», 1797–1800, «Маха одетая», 1800–1805), военный опыт («Бедствия войны», 1810–1820), страх перед Ничто в лице отца и искусства («Сатурн, пожирающий своего сына», 1819–1823).

Французский теоретик живописи Ю. Дамиш отмечает в Гойе особый тип трагического мироощущения: Гойя был привержен идее «божественного разума», однако при жизни человек остаётся практически покинутым, беззащитным[[39]](#footnote-39). Мишон, утверждая необходимость литературы как «формы молитвы в мире без Бога», в определенном смысле продолжает и развивает эту мысль. Таким образом, в романе обнаруживается некоторый параллелизм между фигурой писателя и фигурой художника — писательский метод Пьера Мишона заключается в его удивительной способности к сопереживанию тому, о ком он пишет, и возведению мини-теологии, мини-апологии, речи-защиты в пользу того, о ком он осмеливается говорить и проводить параллели с собственной жизнью.[[40]](#footnote-40)

# 1.3. Прочтение телесности: случай Ватто

Если первая часть книги Мишона отмечена жизнью главного испанского художника девятнадцатого века, то вторая её часть рассказывает историю последних лет французского художника века восемнадцатого. Представитель живописи эпохи рококо Жан Антуан Ватто (1684–1721) вошёл в историю как один из наиболее утонченных и лиричных художников своего времени. За короткую жизнь, длиной в 36 лет, Ватто успел оставить после себя богатое наследие в виде тысячи рисунков и двух сотен картин. Помимо портретов, пейзажей, религиозных, мифологических и батальных сцен, наибольшую известность художнику принесли так называемые галантные сцены — групповые изображения фигур в парковом пространстве. Претерпевая влияние фламандского художника Питера Пауля Рубенса (1577–1640) — с одной стороны, а также воздействие эстетики французского театра и итальянской комедии дель арте — с другой, искусство Ватто шло вразрез с академической традицией и было воспринято лишь в эпоху романтизма и импрессионизма.

Добравшись пешком до Парижа, одаренный юноша берет уроки у художников–декораторов и впервые знакомится с эстампами Рубенса, Тициана и Рембрандта. Ватто вырабатывает уникальный стиль и тематику, осознаёт свою собственную индивидуальность, учась у Клода Жилло, мастера театральных декораций. В театре художник вплотную сталкивается с тематикой, которая впоследствии станет одной из основ его творчества, и получает возможность увидеть театральную жизнь изнутри. Стилистического апогея ученичество Ватто достигает при поддержке декоратора Клода Одрана, о чём пишет в биографии Ватто М.Ю. Герман:

Именно у Одрана Ватто впервые столкнулся с понятием, сослужившим ему в дальнейшем немаловажную службу, с понятием — пусть чисто практическим — стиля, последовательной системы изображения, где каждая деталь при видимом разнообразии пронизана единой пластической интонацией, где малейший отход от общей мелодии линий и объёмов оборачивается фальшью и вызывает распад композиции… В орнаментах и фантастических узорах, во всех этих раковинах, листьях, гирляндах, цветах Ватто постигал не только премудрости равновесия, стилевого единства и гармонии, не только учился своему делу, но, кроме того, скорее всего бессознательно, впитывал в себя эстетические мелодии, пластическую моду времени.[[41]](#footnote-41)

Именно под покровительством Одрана Ватто регулярно посещает Люксембургский дворец, знакомится с пейзажами Пуссена, а выходя из дворца созерцает аккуратно остриженные деревья и кустарники королевских парков, что впоследствии оказывает сильное влияние на его творчество. В 1709 году Ватто занимает лишь второе место в конкурсе Королевской Академии художеств, что для его неуживчивого и ранимого характера сродни сокрушительному поражению, и возвращается на родину в Валансьен. Обзаведясь преданным учеником, Ватто спустя год возвращается в Париж и продолжает много работать. Уже в 1710-е годы художник начинает замечать первые признаки туберкулёзного заболевания, день за днем состояние его будет резко ухудшаться. Ранее проработав военные и исторические сцены и обретя совершенство техники, Ватто окончательно посвящает себя написанию картин на театральные сюжеты, о чём свидетельствует комментарий М.В. Алпатова:

Театр привлекал Ватто как художественно претворенная жизнь, как выражение человеческих страстей, очищенных от случайностей будней, освещенных огнями рампы, расцвеченных яркими костюмами. Ярмарочный театр, в котором многое восходило к комедии дель арте, не знал замкнутости сцены, разрыва между зрелищем и жизнью. Актеры перебрасывались репликами с партнером, выходили в зрительный зал. И это подкрепляло свойственное Ватто ощущение жизни как игры, а характеров как масок. Да, действительно, театр — это вторая жизнь, а жизнь — подобие сцены. И там, и здесь — лицедейство, игра, обман, притворная любовь, притворная грусть и веселость.[[42]](#footnote-42)

В 1712 году Ватто наконец-таки принимают в ряды членов Королевской Академии художеств. В 1714 году Ватто знакомится с виднейшим в ту пору собирателем шедевров искусства и покровителем мастеров Пьером Кроза, предоставившим художнику свой только что отстроенный парижский особняк с ценнейшей коллекцией живописи, которую Ватто принимается «жадно изучать и копировать». Художник с особенной глубиной развивает жанр «галантных сцен», который, благодаря Ватто, в 1717 переименовывается членами Академии в жанр «галантных празднеств». В тридцать три года Ватто становится популярнейшим живописцем Парижа. Собственно, эти последние годы жизни художника привлекают писательское внимание Пьера Мишона.

Покровительство и выгодные заказы, которыми Кроза снабжал Ватто, восторженные отзывы банкира о его живописных талантах — всё это способствует началу европейской известности художника. Кроза пишет в Венецию знаменитой в то время портретистке [Розальбе Каррьера](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%80%D1%8C%D0%B5%D1%80%D0%B0,_%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B0), которую связывала тесная дружба с Рубенсом: «Среди наших живописцев я не знаю никого, кроме месье Ватто, кто способен был бы создать произведение, достойное того, чтобы быть вам представленным…».[[43]](#footnote-43) В доме Кроза Ватто получает дополнительный материал для своего творчества: помимо знаменитых на весь Париж балов и праздников, питавших его живопись яркими впечатлениями, здесь проходили еженедельные встречи знатоков, художников и коллекционеров, погружавшие его в атмосферу утончённой учености. На воспоминания Кроза будет опираться Пьер Мишон, воссоздавая биографию живописца, имя покровителя будет одним из немногих, что появятся на страницах «Хозяев и слуг».

Однако независимый характер художника не даёт ему надолго остаться в столь обязывающих, хотя и роскошных обстоятельствах. В 1718 году Ватто покидает гостеприимный дом Кроза, который при этом не утратит интереса к его искусству. Вероятно, одной из последних работ, написанных в большой мастерской, бывшей в его распоряжении в особняке Кроза, стал знаменитый «Жиль» (1718–1719), крупнофигурная картина, ныне украшающая зал Ватто в Лувре. На ней и сосредотачивает своё внимание Пьер Мишон.

Мишон справедливо чувствует своё сходство с Ватто на уровне темперамента: с отрочества боготворя стихи и образ жизни Артюра Рембо, Мишон усматривает в короткой и яркой жизни Ватто схожую судьбу и непримиримость с любыми стесняющими свободу обстоятельствами.[[44]](#footnote-44) Не окончив обучение в университете, Мишон примыкает к гастролирующей театральной труппе, отличавшейся прогрессивными взглядами на развитие театра. В молодости Мишон открывает для себя творчество Беккета и Арто, диплом по которому так и не решается защитить. Будущий писатель занят созданием стихов, по-прежнему неопубликованных, и репетициями роли в знаменитой пьесе Беккета «В ожидании Годо». Любовь к театру роднит Мишона с Ватто, сделавшим театр одной из основ собственного художественного мира.

Принесший Ватто всемирную славу «Жиль», портрет юноши в образе Пьеро, изображает грустного слегка одутловатого клоуна, в задумчивости застывшего то ли от неловкости, то ли от усталости. Даже в, казалось бы, формальной детали Пьер Мишон усматривает сходство с самим собой: прозвище «Пьеро» писатель получает ещё в детские годы, так в его родной коммуне Шатлю-ле-Марше к нему обращаются соседи и друзья. Вдобавок, роль паяца Мишон в том числе берёт на себя, о чём в интервью с писателем говорит Оливия Жесбер:

В «Cahier L’Herne» писатель Пьер Паше пишет о вас: «Он насмехается над собой, он видит себя падшим королем, переодетым в клоуна, робко приплясывающим на краю пустоты». Невозможно отделаться от ощущения, что тебя только что одурачили — попеременно прекрасным и отталкивающим использованием языка.[[45]](#footnote-45)

Духовное родство с поэтом–паяцем Мишон объясняет своим происхождением из провинции, из мест, не относящихся к так называемой Respublica literaria. Таким образом, Мишон примыкает к ветви художников и поэтов, намеренно причисляющих себя к паяцам — это Франсуа Вийон, Шарль Бодлер и Макс Жакоб в поэзии, Джеймс Энсор, Пабло Пикассо, Анри Тулуз-Лотрек, Жорж Сёра и Жорж Руо в живописи.[[46]](#footnote-46) Примечательно, что в первой части романа Гойя рассматривает картину «Менины», на которой вместе с инфантой и другими монаршими особами изображена карлица, что в известном смысле уравнивает её статус со статусом короля и королевы Испании; вдобавок, картина Веласкеса, улавливающего острые социальные контрасты, является своего рода театрализованной сценой «закулисной» жизни королевской семьи, как об этом пишет Т. П. Каптерева.[[47]](#footnote-47) Помимо прочего, в творчестве Веласкеса существует серия из четырех портретов шутов и карликов («Портрет Франсиско Лескано», «Дон Хуан Калабасас», 1630–1640). Произведения Мишона и портреты Веласкеса обладают схожим пафосом — в обоих случаях речь идет о самоценности человеческой жизни.

Впрочем, Пьер Мишон не ограничивается исключительно театральным и карнавальным измерением текста, поскольку главным героем в биографии Ватто становится не только художник, но и его модель, от чьего имени рассказана история их взаимоотношений. Мишон неоднократно использует приём «косвенного повествования», рассказывая историю великого художника устами его модели: в романе «Жизнь Жозефа Рулена» (1988) биография Винсента Ван Гога выглядит как сторонний рассказ почтальона Рулена, неоднократно позировавшего для знаменитой серии портретов, сделанной художником во время пребывания в г. Арле в период с 1888 по 1889 годы. В биографии Ватто встречается аналогичная повествовательная стратегия: в качестве рассказчика выступает позирующий Ватто священник из Ножана («Je suis curé de Nogent»).[[48]](#footnote-48) Любопытно, что Мишон избирает для позирующего Ватто профессию священника, о чём в источниках, посвящённых Ватто и Кроза, нет никаких достоверных упоминаний[[49]](#footnote-49). Наиболее правдоподобно звучит версия тех искусствоведов, что причисляют модель либо к кругу близких друзей Ватто, которых, впрочем, было не так уж и много, либо к числу актеров, гастролирующих в Париже в период пребывания там Ватто перед очередным отъездом, но уже в Англию, в 1719 году. Таким образом, Мишон, нарушая историческую релевантность, добавляет к образу «Жиля» ещё одно, религиозное измерение, что вполне допустимо в связи с многочисленными религиозными интерпретациями данной картины. Если не все историки искусства сходятся в причислении «Жиля» к образцам религиозной живописи, то, по крайней мере, соглашаются в одном — облик Пьеро является совершенно не типичным для этико-эстетических традиций того времени:

В истории искусства «Жиль» практически не имеет аналогий. Мало кто вообще писал актёров. Тем более никто не решался показать актёра в полном бездействии. Для самого Ватто это было шагом отважным: написать фигуру в самой середине холста, заполнив большую его часть широким, совершенно скрывающим тело комедианта балахоном, а в глубине изобразить лица других актёров, весельем и оживлением резко контрастирующие с почти неподвижным лицом героя. <…> Лишённый жестов и мимики, симметрично и плоско вписанный в холст, он спокойно существует во времени, словно навсегда остановившемся для него. Ему чуждо все, что скоротечно и преходяще. Суета за его спиной — в движениях актёров. Смех и веселье зрителей — перед ним. А он остаётся неизменно недвижным, со смешным и трогательным укором в круглых, ласковых и умных глазах[[50]](#footnote-50).

Малозаметная, но удивительная связь между первой и второй частью книги Мишона обнаруживается в едва видимой фигуре осла на заднем плане картины Ватто. В первой части романа, посвящённой Гойе, верный друг испанского юноши терпеливо сносит все жизненные тяготы вместе с хозяином, перевозит холсты из Сарагосы в Мадрид, молчаливо выслушивает анекдоты и жалобы Гойи по пути домой. Одним из наиболее ярких эпизодов становится сцена, в которой достигший богатства и славы Гойя, выпивая вместе с друзьями в таверне, вдруг вспоминает, что у него, должно быть, в родительском доме умер тот самый ослик, с которым он провел свою бедную юность, а где его похоронили (или вовсе отдали на съедение дворовым собакам) на малой родине художника — неизвестно[[51]](#footnote-51). Так, фигура животного обретает функцию одной из ключевых метафор в биографии: в жизни великого мастера старое животное становится неизбежно приносимой жертвой в пользу процветания ремесла, аллегорическим средоточием всего, с чем Гойя спешит расстаться, однако со временем именно эта даже не фигура, а фигурка оборачивает вспять прошлое и настоящее Гойи. При анализе картины Ватто исследователи зачастую обращают внимание на «человеческий» взгляд осла, изображенного на заднем плане, как правило, отождествляя его с взглядом художника, устремлённым прямо на зрителя.

Внимание Мишона к всему малому и незначительному, а также его стремление «одухотворить» всё, что на первый взгляд кажется профанным и несущественным, распространяется и на то, как писатель понимает желание, телесность, а также подавление всего телесного и желанного. Будучи учеником Мишеля Фуко при университете Оверни в Клермон-Ферране, Мишон испытывает серьёзное влияние его философии, в частности там, где Фуко размышляет о восприятии субъектом явленной телесности и об эпистемологически утвердившемся подавлении желаний. По сути, французский философ восстанавливает в правах телесность и целую «экономику телесности», традиционно противопоставляемую духовным и интеллектуальным свойствам субъекта[[52]](#footnote-52). Фуко понимает тело как «поле власти» и предлагает пересмотреть концепцию телесности, наделив её статусом не менее существенным, чем у разума или у души. По мнению философа, эстетическая установка рококо и Просвещения, наглядно представленная в моде и живописи, утверждает постоянную игру в открытое и закрытое от взгляда тело. Вопреки мнению о том, что закрытое тело подавляет желание, Фуко утверждает, что именно те участки плоти, что скрыты от глаз, усиливают желание, «кричат» о нём: скрывать означает выставлять. Мишон заимствует эту мысль, перенося её на жизнь Антуана Ватто, о чём упоминает в предисловии к роману:

Qu’est-ce qu’un *grand peintre,* au-delà des hasards du talent personnel? [...] Ce peut être aussi un homme qui a cru assouvir par la maîtrise des arts la toute-puissance du désir, à ce divertissement noir a voué son œuvre, jusqu’à ce que son œuvre, ou sa propre conscience, lui dise que l’art est là justement où n’est pas la toute-puissance: j’ai appelé cet homme par commodité Watteau[[53]](#footnote-53). (Что же такое великий художник, помимо случайностей личного таланта? […] Им может быть человек, поверивший в способность искусства обуздать непреодолимую силу желания и посвятивший своё творчество тёмному удовольствию, до тех пор, пока его собственный труд или совесть не докажут обратное: искусство существует именно там, где не существует всемогущества, — из удобства я назову этого человека именем Ватто).

Само название главы — «Je veux me divertir» — указывает на доминанту удовольствий и стремление насладиться быстротечной, но пленительной красотой мира. Художником удовольствий, концепцию которого Мишон реализует на примере Ватто, движет стремление обуздать скрытые желания и тягу к удовольствиям, спасение от которых он видит в искусстве. Мучительным искушением становятся придворные балы, закулисные интриги, галантные празднества, женские костюмы, одновременно терзающие и открывающие человеческую плоть. В интервью для телевизионной программы «Le Balcon» (1991) Мишон, проходя по галерее современного искусства, делится историей написания романа «Хозяева и слуги» и признаётся, что первоначально он собирался написать биографию фламандского предшественника и учителя Ватто, Питера Пауля Рубенса.[[54]](#footnote-54) Отсюда следует вывод о том, что избрание того или иного художника в качестве литературной натуры носит преимущественно концептуальный характер, что, безусловно, не преуменьшает важность личной симпатии или, по крайней мере, интереса автора к творчеству художника. Второй вывод исходит из того, как оптика Мишеля Фуко, предложенная им в первом томе «Истории сексуальности», изменила подход Мишона к осмыслению телесности, и противопоставление Ватто Рубенсу служит замечательным тому примером: в случае Рубенса плоть, изображаемая им, в большинстве случаев открыта и утрирована, творчество фламандского художника демонстрирует даже не тела, а телеса, фактурные, обнажённые. Рубенс понимает тело как chair (фр., от лат. сaro, carnis), fleisch (нем.) или английское flesh, то есть «плоть, мясо». Торжествующая плоть у Рубенса воспевает плодородие земли, её изобилие и щедрость, в случае Ватто дело обстоит иначе: это тоже плоть, но скрытая под бесчисленными складками костюма, сдавленная корсетом, практически наглухо закрытая и, тем не менее, оставляющая пространство для фантазии.[[55]](#footnote-55) В эссе, носящем название «Художник в образе паяца» Жан Старобинский пишет о картине Ватто:

В языке алхимической характерологии клоун-трюкач соответствует меркуриалъному типу, тогда как клоун-увалень воплощает тяжесть земли, от которой к нему переходит и внутренняя холодность. В самом деле, такой клоун почти не имеет понятия о любви: если ему представляется возможность завоевать женщину, то он глупейшим образом ее упускает. К этой традиции принадлежат комедийные маски Жиля и Пьеро — героев, вечно попадающих впросак, да вдобавок, из-за редкостного тупоумия, еще и плохо понимающих, что с ними произошло... Этот традиционный тип клоуна был самой судьбой предназначен изображать поражение мужского начала перед лицом торжествующей женственности.[[56]](#footnote-56)

Триумф плоти остаётся за пределами картины, равно как за пределами досягаемости и обладания ею. Осмысление телесности заостряется благодаря конфликту интересов двух ключевых фигур — священника и художника. Если священник несёт в себе идею христианской целомудренности и скромности, чем и объясняется застенчивая поза Жиля, то художник, стремящийся постичь законы и прелести человеческой плоти, экономику телесности, отстаивает противоположную идею. Однако Ватто прекрасно осознавал, что желание, требующее, говоря современным языком, творческой сублимации, победить невозможно, что свободы для художественных изысканий у него недостаточно, что туберкулёзные осложнения не позволят ему насытиться жизнью и продлить удовольствие. Отсюда и происходила тонкая эмоциональность, свойственная его картинам:

Тонкая эмоциональность творчества Ватто была завоеванием, проложившим путь к искусству столетия к познанию того, что Делакруа позднее назвал «областью неопределенных и меланхолических чувствований». Разумеется, узкие границы, в которых развивались изыскания живописца, поставили этим исканиям неизбежные пределы. Художник чувствовал это. Биографы рассказывают, как он метался от сюжета к сюжету, досадуя на самого себя, быстро разочаровываясь в сделанном. Этот внутренний разлад — отражение противоречивости искусства Ватто.[[57]](#footnote-57)

Изобразив короткие встречи священника из Ножана с выдающимся художником своего времени, Мишон показывает, как меланхоличный паяц, непревзойденный певец галантных сцен, Антуан Ватто, стал тонким и лиричным притворщиком, способным воссоздать сочность зеленых парков и красоту женского тела.

# 1.4. Столкновение традиции и новаторства: случай Лорентино

Несмотря на неочевидный выбор двух предыдущих героев романа, титул Гойи или Ватто как великих художников действительно трудно оспорить, и едва ли кто-нибудь станет это делать, ведь оба художника в самом деле составляют пантеон европейской живописи, чего не скажешь о третьем герое романа, имя которого Лорентино Д’Анджело. Далеко не каждый специалист в области истории живописи быстро распознает этого художника, единственным ориентиром ему послужит итальянское имя художника и ничего более. В лучшем случае, можно догадаться, что речь идёт о средневековом мастере, но что он сделал, у кого учился, каково его происхождение — на эти и другие вопросы ответить без подготовки крайне проблематично. Именно такая натура идеально подходит на роль той, о которой можно написать экзофикциональный текст, и Пьер Мишон не упускает эту возможность. Единственные сведения о Лорентино, дошедшие до историков искусства, ограничиваются одним абзацем в хрестоматийной книге Джорджо Вазари (1511–1574) «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», на этот источник и будет опираться писатель в период работы над третьей биографией.[[58]](#footnote-58) Примечателен тот факт, что Мишон стилистически обыгрывает тональность, в которой написан знаменитый труд Вазари: «Vasari, c’est-à-dire la légende, raconte que Lorentino, peintre d’Arezzo et disciple de Piero, était pauvre» (Вазари, иными словами легенда, гласит, что Лорентино, художник из Ареццо и ученик Пьеро дела Франчески, был беден).[[59]](#footnote-59) В тексте Мишона ренессансный биограф соотносится с Легендой в её средневековом понимании.[[60]](#footnote-60) И Вазари, и Мишон наследуют канону, начатому ещё Плутархом: пишут краткое вступительное слово о той или иной исторической личности, стремясь отразить всё самое существенное и перечислить заслуги этого человека предельно сжато, а затем резко переходят к рассказу о жизни во всех подробностях, не забывая при этом субъективно оценивать творения и деяния художника. Упоминаются члены его семьи, обстоятельства рождения, уровень его достатка и образования, слухи о нём, описания внешности практически всегда отсутствуют. Мишон, равно как и Вазари, использует местоимения первого лица единственного и множественного чисел. Для сравнения стоит привести типичную для Вазари фразу, с которой он начинает жизнеописание живописца Джотто:

Мы должны, как мне думается, быть обязанными Джотто, живописцу флорентийскому, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто, извлекая хорошее из лучших и красивейших ее сторон, всегда стремятся воспроизвести ее и ей подражать, ибо с тех пор, как приемы хорошей живописи и всего смежного с ней были столько лет погребены под развалинами войны, он один, хоть и был рожден среди художников неумелых, милостью Божьей воскресил ее, сбившуюся с правильного пути, и придал ей такую форму, что ее уже можно было назвать хорошей.[[61]](#footnote-61)

Из главы «Жизнеописаний…», посвященной Пьеро делла Франческе, читатель может узнать несколько фактов о Лорентино. Первое: художник родился в итальянском городе Ареццо, где прожил всю жизнь. Второе: он прожил эту жизнь в нужде, а потому много трудился. Вазари описывает ставший анекдотическим случай, когда дети Лорентино попросили отца семейства зарезать свинью на Пасху, на что художник ответил: «Кто-нибудь из святых нам в этом поможет», но чуда не случилось. Спустя некоторое время в дом Лорентино приходит крестьянин и просит его написать лик Святого Мартина, а в качестве платы за труд предлагает живую свинью, цена которой 5 лир, на том условии и заключается сделка. И третье, наиболее важное: Лорентино вошел в историю как ученик Пьеро делла Франчески. Собственно, конфликт традиционного и новаторского станет ключевой темой третьей части романа, о которой Мишон пишет чуть более подробно:

Qu’est-ce qu’un *grand peintre,* au-delà des hasards du talent personnel? <...> C’est encore quelqu’un qui tôt ou tard doit faire son deuil des maîtres, de l’art et de son histoire, et apprendre que tout artiste pour sa part est de nouveau seul, face à un commanditaire écrasant et peu définissable, dans ces régions arides où l’art confine à la métaphysique, sa pratique à la prière : et j’ai voulu qu’un obscur disciple de Piero della Francesca soit confronté à cela.[[62]](#footnote-62) (Что же такое великий художник, помимо случайностей личного таланта? […] Им также может быть тот, кому приходится распрощаться со своими учителями, с искусством и его историей, и осознать, что всякий художник, в свою очередь, снова и снова остаётся один на один с трудно выносимым и трудно поддающимся определению заказчиком в тех бесплодных местах, где искусство граничит с метафизикой, а занятие – с молитвой: и я захотел, чтобы беззвестный ученик Пьеро делла Франчески столкнулся со всем этим).

На рубеже XV–XVI веков Пьеро делла Франческа входит в пантеон великих художников своего времени, о чём и пишет Вазари в биографии живописца, он активно преподает живопись и перепоручает своим ученикам некоторые заказы. Лорентино, аретинец, «посредственный ученик блистательного Пьеро», как пишет Мишон, выполняет заказы преимущественно для церквей в родном городе Ареццо. История о том, как крестьянин делает заказ художнику, доходит до современного читателя в виде легенды и позволяет Мишону осмыслить место, занимаемое религиозной живописью в европейском искусстве: «On a dit que la grande peinture d’Occident était tout entière placée sous le signe de l’Incarnation du Christ. Le grand sujet, c’est la Passion, la Nativité, surtout la Cène sans doute, cette grande chose communautaire. Tous les autres ne sont que des métonymies de ce sujet-là. <…> Alors, la peinture pour moi, c’est du pain bénit» (Говорят, что вся великая живопись Запада существовала вокруг Воскресения Христа. Значительные сюжеты – это Страсти Христовы, Рождество, в особенности Тайная вечеря, всё это великие и общие для нас события. Все прочие сюжеты – лишь метонимия. <…> Так что живопись для меня – благословенный хлеб).[[63]](#footnote-63)Канонические сцены европейской христианской живописи сообщают пусть и формально ограниченный на уровне сюжетов, но неиссякаемый на экспрессивном уровне источник веры, прежде всего веры в спасение (воскрешение Христа из мертвых) и веры всеобщей благодати («благословенный хлеб», о котором говорит Мишон, ожидает всех без исключения людей).Само название третьей части романа — «Fie-toi à ce signe» — указывает на особый тип отношений между живописью и верой, выстроенной на слепом доверии к знаку, о чём пишет Тодоров применительно к «старым мастерам».[[64]](#footnote-64) Данная сцена — сцена заказа картины — является, собственно, одной из центральных в жизнеописании Лорентино, чему у Мишона существует ряд обоснований.

Первое, о чём предлагает порассуждать писатель, это идея обмена в искусстве («l’idée de l’échange»): обмен картины на свиную тушу выглядит вопиюще несоизмеримым с ценностью предметов данного обмена, однако, утверждает Мишон, цитируя Поля Клоделя, любое произведение искусства не имеет ни цены, ни потенциального денежного эквивалента («Est-ce que quelque chose vaut exactement son prix? — jamais».)[[65]](#footnote-65) Интенсивность обыденного, вторгающегося в творческое измерение искусства, не уменьшает, а лишь усиливает контраст между «реальностью», за которую отвечает в романе жизнь художника, и «вымыслом», за которое отвечает его искусство, вера или вера в искусство. Но, какой бы ни была плата в обмен на шедевр, суть шедевра — в его общедоступности («Le grand travail d’art est toujours fait pour être partagé»).[[66]](#footnote-66) Вдобавок, Мишон настаивает на том, что изображение своеобразных «отголосков» христианской живописи зачастую выглядит более убедительно там, где художник изображает профанное, ничтожное, то, что писатель вслед за М. Фуко называет словом «humble»: в качестве примеров писатель приводит случаи Веласкеса, Сурбарана, Рибера, Караваджо, Ван Гога, где наиболее удачными портретами человека становятся портреты крестьян, калек, попрошаек, всех, кого Мишон описывает лаконичным словом «беззубые» («Ces gens qui n’ont plus de dents»).[[67]](#footnote-67) Подобная деталь могла бы, на первый взгляд, охарактеризовать исключительно внешний облик человека, а вслед за этим и его социальное положение, происхождение, а также среду, в которой он обитает. И всё же Мишон наделяет описание героев Веласкеса и Сурбарана символическим смыслом — это люди, которые утратили способность себя защитить, способность к гневу (буквально «colère»). Девальвация творческого труда, сакрализация маргинальных и безобразных лиц, их бессилие перед жизнью, по словам Мишона, укладывается в анекдотическую легенду о том, как Лорентино зарезал свинью, закончив свой иконографический труд.

Тем не менее, и Мишон настаивает на этом, Лорентино не создает шедевра. Внимание читателя должна привлечь реплика художника, в которой автор обыгрывает многозначное слово «rustre» (грубый, неотёсанный):

«Ma main à moi n’est bonne qu’à tuer le cochon, à peindre un saint rustre pour un rustre. Un saint au nom d’ours».[[68]](#footnote-68) (Моя рука годится лишь для того, чтобы зарезать свинью, написать лик неотёсанного святого для какого-то деревенщины. Святой лик в угоду дикарю).

Смысловые оттенки двух образов, объединённых словом «rustre», расходятся: в одном случае это грубый, неотёсанный святой, в другом это безграмотный крестьянин. Таким образом, Лорентино пишет для простолюдина тот лик святого, которого этот крестьянин заслуживает, лексически он отождествляется с грубым и неказистым изображением святого. Параллель проводится в том числе на уровне контекстной синонимии глаголов «tuer» (убивать) и «peindre» (рисовать) — так они становятся ситуативными, то есть авторскими синонимами и фактически выражают одинаково насильственное действие по отношению к податливому материалу, будь кожа или холстина.

В случае Лорентино, принципиальным заблуждением художника является то, что он, по мнению Мишона, утрачивает зоркость, непримиримость, «гневливость» (colère) и перестает замечать в жизни то, что непосредственно стоило изобличить. Для Мишона живопись и литература существуют как явление и как высказывание, однако в отсутствии таких компонентов как непримиримый гнев (colère) и милосердие (charité) художник уподобляется поденщику. Великий художник, в понимании Мишона, сочетает в себе одновременно злость на устройство мира и сочувствие к нему. Злость порождает поток амбиций, двигающих художника к созданию выразительных форм, в то время как милосердие стремится его образумить, придать форме разумное наполнение.[[69]](#footnote-69) Лорентино же примиряется с обстоятельствами и отказывается замечать происходящее, о чем сообщается в романе: «Sa colère était trop émoussée pour que tant de charité en sortît», — из его гнева не родится милосердие.[[70]](#footnote-70)

Единственным оправданием для Лорентино, «élève médiocre», становится его вера в творящую силу искусства, чего нельзя сказать о великом учителе, Пьеро делла Франческе, которого Мишон упоминает в одном из интервью: «Comment Piero, qui les [les arts] atteignait indubitablement, ou Vélasquez, auraient-ils foi dans les arts, puisqu’ils savent que les arts, quels que soient le travail et l’apprentissage, ne sont que du code?» (Как мог Пьеро, несомненно достигший совершенства [в искусстве], или Веласкес, поверить в искусство, зная, что оно, независимо от того, сколько труда и учения в него вложено, – всего лишь код?).[[71]](#footnote-71) Искусство, которое великий Пьеро воспринимает как код, поддающийся расшифровке, Лорентино, благодаря своей посредственности, воспринимает как чудо, находящееся в распоряжении бога. В этом смысле Лорентино, безусловно, верит в знаки куда больше, чем те, кто безупречно эти знаки выводит. Вера в искусство, подобная вере Лорентино, убеждает Мишона в том, что перед ним, как перед Вазари в свое время, далеко не слабый ученик.

Напоследок старый ослепший Пьеро произносит наставление Лорентино. Из него следует важная для Мишона гипотеза о цикличном развитии искусства. Традиция, осваиваемая учениками, обречена на устаревание, новаторство обречено на штурм искусства. Как ни парадоксально, любое новаторство с годами также ассимилируется в культуре и становится традицией, «раздражающей» новичков. В критической статье Рене Солиса возникает созвучная мысль о том, что школа живописи невозможна без цикличного перетекания потенциального новаторства в актуальную традицию и потенциальное её преодоление.[[72]](#footnote-72)

Таким образом, название романа – «Maîtres et serviteurs» – разворачивается как тройная метафора: в биографии Гойи вышеупомянутые maîtres являются сильными мира сего, королями и академиками, теми, кто наделен властью и влиянием, а также старые мастера, такие как Сурбаран, Менгс, Веласкес, то есть авторитетные персоналии в мире искусства, а serviteurs – это люди, лишенные и власти, и влияния, и авторитета. В биографии Лорентино maîtres – это всё те же большие мастера, гении, устанавливающие канон в живописи, при этом в саму живопись не верящие. Maîtres в биографии Ватто это обеспеченные заказчики и попечители художника, осыпающие его привилегиями.

Видно, как Мишон подчеркивает социальное измерение искусства: «Michon ne sociologise pas seulement la pratique d’art, il la resitue dans le jeu complexe des facteurs, des instances qui dictent, achètent, décident des valeurs et des buts qui l’initient, la motivent, la relancent».[[73]](#footnote-73) (Мишон не только социологизирует практику искусства, он помещает ее в сложное взаимодействие различных факторов и инстанций, которые диктуют, покупают, определяют ценность и цели искусства, которые проявляют инициативу, мотивируют и возобновляют эту практику). Помимо социальных траекторий в искусстве, Мишон неоднократно задается вопросом о том, какова природа «механизма славы» («la mécanique de la gloire»), о которой подробно пишет литературовед Л. Деманс.[[74]](#footnote-74) Гарантом славы становится не только общество, но и История, во власти которой находится уже посмертная судьба художника, о чем свидетельствует эпиграф к роману, взятый из «Золотой Легенды» И. Ворагинского: слава носит божественную природу и действует в согласии с недоступной человеческому пониманию логикой.[[75]](#footnote-75)

И наконец, Мишон довольно отчетливо разводит понятия «гений» и «великий художник»: не всякий великий художник, по мнению Мишона, гениален. Гениальность, равно как и слава, находится в области, непостижимой для человеческого ума, там, где торжествует случайность (hasard), иными словами, божественная логика.

# 2. Фигурация и трансфигурация: к вопросу о живописной референции. (На основе романа «Vies minuscules»)

В исследовании «” Vies minuscules’’ de Pierre Michon», представляющем собой попытку осмыслить проблематику «Мизерных жизней» и особенности поэтики Мишона, французский литературовед Доминик Виар выделяет живописные референции как отдельную магистральную линию в его романном творчестве. В частности, Виар указывает на большое число референтов, взятых из живописи, сравнивая их количество с частотностью интертекстуальных вкраплений.[[76]](#footnote-76) Мишон неоднократно подчеркивает и поясняет своё пристальное внимание к живописи, примером тому может послужить беседа с Марианной Альфан: «Les peintres m’ont permis de transporter dans le registre du visible, donc de façon infiniment plus immédiate pour le lecteur, plus romanesque, ce qui était simplement du registre du dicible».[[77]](#footnote-77) («Художники позволили мне перевести в режим визуального, то есть приблизить к читателю в форме более непосредственной, более романной, то, что принадлежало исключительно вербальному»).[[78]](#footnote-78) В этой формуле усматривается некоторая парадоксальность, спутанность регистров «видимого» и «сказанного», в определении которых Мишон отдаёт предпочтение живописи, указывая на её выраженную литературность. И если Г. Э. Лессинг в своём «Лаокооне» подчеркивает сущностные различия между временными и пространственными искусствами, между словесным и зримым, то Мишон, безусловно, знакомый с каноническим трудом Лессинга, переосмысляет традиционное соположение видов искусства, исходя из изменённой перспективы. Так, упоминание той или иной картины трансформируется в образ, отныне существующий в тексте (для Мишона важно то обстоятельство, что в процессе чтения «зримое» возникает мгновенно, как вспышка), текст в свою очередь отсылает читателя к его собственной визуальной памяти, хранящей в своих недрах галерею уникальных изображений, в том числе репродукций живописных шедевров. Мишон подчеркивает значимость репродукции как на уровне творческом (подразумевая процесс письма, при котором он вдохновляется визуальными материалами различного происхождения), так и на уровне перцептивном (подразумевающем эффект узнавания, возникающий в процессе чтения). Согласно утверждению Вальтера Беньямина, современный человек существует в эпоху технической воспроизводимости искусства, он вступает, точнее, уже вступил, в усложненные, более запутанные отношения с изображениями и предметами искусства: теперь он видит их повсюду либо встречает их отголоски в предметах повседневности, таким образом, он прежде всего зритель, оказавшийся внутри тотальной визуальности вещей.[[79]](#footnote-79) Живопись стала указывать на вещи, а вещи стали указывать на себя в живописи, что позволило писателям расширить границы текстуально воображаемого и текстуально зримого. Живопись выступила если не опорой для писателей, то по меньшей мере дополнительным средством выразительности в создании и описании сцен, портретов, пейзажей, не оставив читателю ничего, кроме образов.

В книге «Мизерные жизни» Мишон указывает одновременно на несколько полотен Ж.-Б. Грёза (1725–1805), Ж.-Б. С. Шардена (1699–1779) и Г. Курбе (1819–1877).[[80]](#footnote-80) В первой новелле, посвященной жизни Андре Дюфурно, Мишон пишет: «[...] j’imagine une composition dans la manière de Greuze, quelque “départ de l’enfant avide” nouant son drame dans la grande cuisine paysanne que la fumée boucane comme un jus d’atelier».[[81]](#footnote-81) («[…] я представляю композицию на манер Грёза, что-то вроде “отъезда алчного дитя”, непременно разворачивающуюся посреди просторной крестьянской кухни, в которой всё кипит и дымится, как в цехе»). Сцена, описанная в нескольких предложениях, удваивается посредством реальных живописных аналогов, образующих своеобразный диптих — «Наказанный сын» и «Отцовское проклятие» (1777–1778, Лувр) Жана-Батиста Грёза. Задача состоит не только в создании наглядного сценического описания, но и в помещении данной сцены в широкий контекст мировой культуры, раскрывающий мифологическое содержание картин Грёза, прежде всего архетипа блудного сына, а также включение данного мифа (архетипа) в пространство повседневности, попросту бытовое пространство. Пьеру Мишону чрезвычайно близка подобная концепция, поскольку он настаивает на универсальной стороне любого частного события и универсальной степени драматизации той или иной сцены.

Художник фигурирует в тексте не только ради упоминания конкретных произведений искусства, он также знаменует собой определенный, обусловленный исторически и эстетически, способ видения мира и включенных в него предметов. К примеру, в том же сборнике жизнеописаний автор, описывая женский капюшон (распространенный атрибут женской моды на Пиренеях XVIII–XIX веков и широко представленный на гравюрах литографов Эжена Девериа и Эдуара Пенгре), называет его «le capulet à la Chardin», подразумевая жанровые картины Ж.-Б. С. Шардена, в частности его картины из сельской жизни, на которых девушки носят аналогичные капюшоны, — «Вышивальщица» (1736), «Горничная на кухне» (1738), «Гувернантка» (1739).[[82]](#footnote-82)

Картина Шардена «Молодая учительница» (1740) и схожая по настроению и сюжету картина Грёза «Отец семейства, читающий детям Библию» (1755) примыкают к описанию бытовой сцены из первой биографемы, посвящённой Андре Дюфурно, в которой мальчик Андре учится читать под чутким наблюдением молодой девушки Элизы Мурико, будущей бабушки Пьера Мишона.[[83]](#footnote-83) В этой же главе трижды встречается название знаменитого французского журнала «Le Magasin pittoresque», некогда полностью состоявшего из гравюр и выпускавшегося с 1833 по 1938 годы. Этот журнал с картинками, журнал, который маленький Андре Дюфурно подолгу рассматривал на занятиях с Элизой, сыграл, пожалуй, ключевую в роль в его дальнейшей судьбе: гравюры с африканскими пейзажами вдохновили повзрослевшего Андре на переезд в Африку. Здесь Мишон позволяет себе уподобить Андре Дюфурно буйному и жаждущему странствий поэту Артюру Рембо, в своё время отправившемуся в Африку и работавшему там торговцем кофе, пряностями и тканями с 1880 по 1891 годы.[[84]](#footnote-84) В качестве источника вдохновения Мишон использует подборку изображений Рембо, прежде всего графические и фотографические портреты (например, портрет, сделанный фотографом Этьеном Каржа), затем писатель переплавляет накопленный материал в полновесную форму, развивающуюся до размеров книги, вышедшей под названием «Рембо сын» («Rimbaud le Fils»).[[85]](#footnote-85) В одном из интервью Мишон подтверждает необходимость визуальных артефактов:

Их роль очень важна: когда я пишу, я буквально завален различными изображениями. Я поклонник визуального, «я преклоняюсь перед изображениями», как говорил Бодлер. Это часть моей стратегии — я добиваюсь того, чтобы словесный образ был явлен читателю, чтобы письмо отсылало к зримому. Я применяю эту тактику и в конкретных случаях: если у меня кончились идеи, то достаточно мне открыть книгу живописных репродукций, наткнуться на нужную картину, сразу же находится метафора, оформляется мысль, выстраивается фраза: одним словом, да, живопись побуждает писать, если не интерпретировать её, а в неё погружаться, если её изучать и заимствовать у неё.[[86]](#footnote-86)

Как видно из ответа, Мишон существенно не разграничивает фотографию и живопись, а наоборот устанавливает их взаимосвязь, поскольку оба вида искусства апеллируют к визуальности, этого вполне достаточно, чтобы пригласить читателя, равно как и писателя, к фигурации (созданию) и трансфигурации (преображению) образа.[[87]](#footnote-87)

Незаменимым источником вдохновения при написании «Мизерных жизней» становится живопись Гюстава Курбе. На страницах, повествующих о смерти Реми Бакрута, Мишон вспоминает знаменитую картину Курбе «Похороны в Орнане» (1849–1850, Музей Орсэ), вошедшую в историю живописи как минимум из-за своих неслыханных в ту пору размеров (3,15 м на 6,6 м) при всей «банальности» выбранного сюжета. Банальность необходимо взять в кавычки, потому как смерть, исходя из современного этического понимания, вовсе не является тривиальным событием, какую бы нишу в социальной стратификации ни занимал умирающий. Курбе, изобразив похороны крестьянина как грандиозное событие, подразумевает нечто подобное, если не именно это. Веком спустя «Похороны в Орнане» станут одним из символов радикальной живописи, исполненной гуманистического пафоса. Изображая смерть Реми родом из допотопного Крёза, Мишон настаивает на универсальном характере утраты, изобличает трагедию, лишённую коннотаций, по силе и значимости своей сопоставимую с историческим событием.[[88]](#footnote-88) За упоминаниями полотен Грёза, Шардена или Курбе всегда стоит религиозный, мифологический, исторический пафос, придающий «тривиальным» событиям глобальное значение, которое не может иссякнуть от механического повторения той или иной сцены (охоты, трапезы, рождения, смерти, свадьбы и прочее). Бытовой стиль, присущий описаниям Мишона, стремится возвыситься над повседневностью и усмотреть в жизнях их небесную природу. Потому автор «Мизерных жизней» помещает свою сестру Мадлен (1941–1942), умершую во младенчестве, среди ангелов, наблюдающих за живыми людьми, но не затем, чтобы утешиться, а затем, чтобы об этом узнали другие.[[89]](#footnote-89)

В своём подражании визуальному Мишон обращается не только к французской живописи, он находит формальные и сущностные сходства с голландской живописью, упоминая среди прочего «Падение Икара» (1558) Питера Брейгеля Старшего, где обыденность соседствует с мифологическим сюжетом: на переднем плане крестьянин вспахивает плугом землю, пока в самой глубине картины, на заднем плане в воду обрушивается Икар. По той же траектории разворачивается композиция картины «Менины» (1656) и «Пряхи» (1657) испанского художника Диего де Веласкеса, одного из многочисленных героев книги «Maitres et serviteurs». Так или иначе, объединяет Брейгеля и Веласкеса их сложное обыгрывание пространства картины, в результате чего выставленная напоказ фигура на первом плане не соотносится с действием в глубине, так между ними возрастает напряжение, ставящее под вопрос соотношение значимости первого и второго планов. Однако возникшее напряжение между фигурой и фоном не нарушает цельности полотна, но наделяет его запутанностью, иными словами — загадочностью. Мишон применяет аналогичную повествовательную технику: он не сообщает ничего сверхъестественного о своих героях, это простые люди со своими заботами, и тем не менее, за непримечательными, порой даже мрачными и отталкивающими сценами из жизни кроется божественное свечение. И тут Мишону вновь пригождаются живописные референции, об особенностях которых следует поразмышлять чуть более детально.

# 2.2. Амбивалентные референции: эстетизация и драматизация описаний

Дескриптивная задача, являющаяся неотъемлемой частью художественной литературы, нередко требует от автора точности и выразительности, небезосновательно присущих живописной технике, в связи с чем писатели периодически вдохновляются живописными аналогами. Доминик Виар проводит любопытное сравнение двух типов референций на примере их использования Прустом — с одной стороны, и Мишоном — с другой. В первом случае, когда Пруст, описывая небо над вокзалом, говорит о его оттенках: «la modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse», — то он подчеркивает общее впечатление от увиденного, не добиваясь предельной точности, поскольку импрессионисты, а также художники Мантенья и Веронезе никак не могут быть формально и хронологически поставлены в один ряд. По мнению Виара, так возникает искомый писателем эффект разрушения реальности, при котором Пруст не стремится к полному соответствию картинам К. Моне (неоднократно писавшего облик вокзала Сен-Лазар), но наоборот, вводя в описание элемент зыбкости, неоднозначности, поскольку сам по себе момент запечатленного неба — заведомо живописный и точных отсылок не предполагает[[90]](#footnote-90).

В случае Мишона, референция выступает как приём дополнительной эстетизации описания. В биографии, затрагивающей обстоятельства жизни Марианны и её отношения с повествователем, внезапное упоминание импрессионистов позволяет изобразить любовную сцену героев как эстетическое явление без нежелательных коннотаций, разрушающих красоту запечатленного момента: факт обнажения и детально проработанное описание обнаженного тела девушки включает в себя упоминание героинь картин Огюста Ренуара. Идея Мишона актуализируется в нескольких направлениях: зримое не становится буквальным, прозаичным, напротив, оно переходит в область сугубо эстетического созерцания. Контуры тела не огрубляются от умножения дескриптивных подробностей, что полностью соответствует технике О. Ренуара, жизнерадостные модели которого предстают на картинах окутанными дымкой или залитыми солнечным светом. Читатель смотрит на обнаженную натуру Марианны глазами любящего человека, в то время как любящий смотрит на возлюбленную отстраненно, как на произведение искусства, исходя из чего фокализация существенно усложняется, становясь одновременно внутренней и внешней. Видится уместным предположение, что за тем или иным персонажем у Мишона закреплен определенный живописец, наиболее удачно высвечивающий ту или иную особенность авторского восприятия героя, каждому портрету отводится определенная манера его написания, светотеневого построения, тона, колорита, настроения, композиции. Таким образом, Мишон закрепляет за Марианной статус модели для Ренуара, за Андре Дюфурно — статус позирующего Грёзу, за Элизой — статус героини картин Шардена.

На страницах, где эпизодически явлена жизнь папаши Фуко, читатель сталкивается с идентичной живописной атрибуцией, целью которой является не столько эстетизация описания, сколько высокая степень его драматизации. Пронзительный образ папаши Фуко восходит к портретам кисти Рембрандта, Жоржа де Латура и Ван Гога. В намерении описать молчаливую фигуру Фуко, Мишон вспоминает портреты стариков кисти Рембрандта, проводя аналогию с портретами читающих или погруженных в размышления моделей, «stupéfaits de leur propre impouvoir» («оцепеневших от собственного бессилия»).[[91]](#footnote-91) Как только писатель погружает героя в пространство темной комнаты, где при тусклом мерцании свечи выступает его слабо освещенное лицо, то наиболее весомым будет сравнение данной сцены с картинами Жоржа де Латура, умело использовавшим светотеневые переходы для создания визуальной суггестии. В приведенных здесь и далее примерах трансфигурация заявляет о себе в полную силу, в её пределах живописные референции преображают фигуру, доводят описание до крайне патетической степени. Непосредственно в условиях трансфигурации, выхода за установленные границы, Мишон реализует свою главенствующую концепцию святости человеческого существа. Даже стул, на котором сгорбившись сидит папаша Фуко, кажется человечным, бренным, словно он сошел с картины Ван Гога «На пороге вечности» (1890, Музей Крёллер–Мюллер), которую Мишон упоминает по отношению к герою в целом: старик с картины и папаша Фуко сидят в одинаковых позах, они исполнены отчаяния в равной степени, они безмолвны (картина молчит, а Фуко — безграмотен), при этом обе фигуры кричат — телом, аурой, окружающей тело, концентрацией молчания, недоступностью связной речи[[92]](#footnote-92). Невозможность высказывания беспокоит Мишона от текста к тексту, он, равно как и его герои, колеблется между сильным желанием писать и страхом письма, осознанием заведомо очевидного поражения, истощением речи. Тем не менее, исключительно на стыке противоречащих друг другу интенций ему удается написать текст таким, каким он желает его увидеть. Чем глубже и острее воспринимается героем (и автором) проблема безмолвия, тем больше получается сказать.

В работе Виржини Арви, исследующей живописное наполнение романов «Мизерные жизни» и «Жизнь Жозефа Рулена», встречается любопытный эпизод из издательского опыта Мишона, где автор совместно с издательством Галлимар выбирает обложку для карманного переиздания «Vies minuscules» в серии «Folio».[[93]](#footnote-93) Издатель и по совместительству друг Мишона предложил ему на выбор несколько изображений, среди которых были преимущественно сцены крестьянской жизни кисти Жана-Франсуа Милле — «Анжелюс» (1859) и «Сборщицы колосьев» (1857), а также картины Гюстава Курбе, о котором шла речь чуть выше. К большому удивлению издателя, Мишон возмутился подборкой, заявив, что его товарищ в корне не понял замысел книги «Мизерные жизни». Альтернативным решением писателя стала картина Веласкеса «Святой Фома» (1620), на черном фоне которой в профиль сидит святой с раскрытой книгой и посохом. Впоследствии Мишон неоднократно обосновывал свой выбор в пользу данного полотна, описывая Св. Фому как аллегорию сомнения — религиозного и творческого одновременно:

Parce que saint Thomas est la figure du doute. Et son doute n'est pas le doute méthodique, mais un doute beaucoup plus retors, qui creuse un individu en massacrant en lui ce qu'il a de plus cher. Et s'il y a une chose dont je doute, c'est de ce qui me fonde, c'est-à-dire la littéralure, comme Thomas doutait de ce qui le fondait, c'est-à-dire l'incarnation du Christ et la résurrection.[[94]](#footnote-94) (Потому что Святой Фома — это фигура сомнения. И его сомнение не методического толка, но сомнение гораздо более каверзное, которое свербит человека, убивая в нем то, что ему дороже всего. И если я в чем-то сомневаюсь, то в том, из чего состою, то есть в литературе, Фома же сомневался в том, из чего состоял он, то есть в явлении Христа на Землю и его дальнейшем воскрешении из мертвых).

Ни образы Курбе, ни фигуры Милле не могли соответствовать замыслу писателя, несмотря на то, что и те, и другие транслировали идею христианского сострадания крестьянам, их тяготам и утратам. Здесь реализуется не раз упомянутая прежде трансфигурация, на которой настаивает в том числе Доминик Виар: в качестве обложки обязательно требуется фигура святого, так как Мишон пишет агиографию простых людей, с которыми был лично знаком.[[95]](#footnote-95) В рамках трансфигурации крестьянин не может оставаться самим собой, он непременно должен стать святым. Мишон уточняет свой выбор в пользу картины Веласкеса, фиксируя внимание на отдельно взятых деталях выдающегося портрета:

Ce Thomas de Vélasquez me paraît l'image même de la voix qui parle dans les Vies minuscules. Il est cramponné au livre de toutes ses forces comme si le livre allait le sauver, mais le livre devant lui comme une barrière, lui est en même temps un obstacle. Entre l'obstacle vénéré du livre, le poids de la lettre et de la référence, et celle bouche ouverte et muette de paysan ivre, là, dans le fond noir du siècle d'Or, là sont les Vies minuscules.[[96]](#footnote-96) (Этот Фома Веласкеса мне представляется самим образом того голоса, который говорит в «Мизерных жизнях», но книга перед ним становится преградой, а сам он, Фома сам по себе выступает препятствием на пути к своему спасению. На стыке недосягаемости книги и силы, которой обладает его буква и его смысл, и этого разинутого безголосого рта пьяного крестьянина, там, в чёрной глубине Золотого века, там зарождается текст «Мизерных жизней»).

По привычке споря с собой, Мишон опережает собеседника и добавляет ещё одну немаловажную деталь, которая вызывает дополнительные вопросы и сомнения: «Вы мне скажете, что там, на этом чёрном фоне, ничего не происходит? Всё верно, там ничего нет»[[97]](#footnote-97). Черный фон парадоксален: он ничто и при этом всё, он ничего не сообщает и сообщает слишком много. Чёрный фон испанских художников Золотого века и чёрный фон на картинах Рембрандта имеют единую природу, справедливо отмеченную Домиником Виаром в рассуждении о живописных референциях в прозе Мишона.[[98]](#footnote-98) Чернота фона, понимаемая как пустота и небытие, на самом деле продуктивна и бесконечно иммерсивна, она поглощает и порождает. Фон на портрете Св. Фомы напоминает мутное стекло, которое необходимо протирать до тех пор, пока на нём не начнут проступать контуры лица, обстановка, предметы. Фигура на картине проявляется из небытия, из густой черноты фона, но Мишону важно указать на то, что чёрный фон и девственно чистый холст ничем не отличаются друг от друга, и тот и другой выражают неопределенность материала и страх художника «являть» на свет контуры мира, его сомнение в успешном исходе творческого процесса. По словам писателя, язык бесконечно трансцендентен, способен продуцировать неограниченное количество фигур, которые остаётся только обнаружить и явить на суд литературы; фигуры становятся как фигурами речи, так и характерами; язык живописи в данном контексте ничем не отличается от литературного, ибо он так же способен продуцировать фигуры и являть их, однако в живописи явление всегда более наглядно и очевидно, оно воспринимается мгновенно.[[99]](#footnote-99) Итак, явление (или проявление) становится ключевым аспектом рождения живописного образа, обретшего в прозе, посвящённой художникам, своё словесное преломление:

C'est un art d'évocation que je cherche, un art d'apparition. Comme un peintre, c'est une image, une image d'homme que je veux faire apparaître.[[100]](#footnote-100) (Я стремлюсь к искусству, воскрешающему воспоминания, к искусству явления. Подобно художнику, я пытаюсь явить на свет образ, образ человека).

Мишон понимает живопись как непостоянную, хаотичную структуру, машину по созданию образов, выявление и предъявление которых становится прерогативой художника и писателя. Вероятно, следующим шагом на пути к пониманию места живописи в романах Мишона станет попытка сформулировать ответ на вопрос о том, как живопись и литература соотносятся друг с другом на более глобальном, макроскопическом уровне.

# 2.3. Литература и живопись на пути к диалогу: от фабрики фигур к проблемам взгляда и адресата

Продолжая линию фигур и их явления, стоит поразмышлять о той скорости, с которой они возникают и усваиваются, из чего станет более ясен принцип визуальных референций и тот галлюцинаторный, ассоциативный характер письма, которого придерживается Пьер Мишон. Фигуры возникают и исчезают со скоростью взгляда: время их действия скоротечно, в тексте им отводится одна и реже две-три строки. Как только является та или иная фигура, авторское воображение моментально уходит либо дальше, либо в сторону. Таким образом, проблема фигуры тесно связывается с проблемой взгляда, в связи с чем Доминик Виар вспоминает слова Пруста: «Le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question de technique mais aussi de vision».[[101]](#footnote-101) (Стиль для писателя то же, что и цвет для художника: это в равной степени вопрос техники и взгляда). В результате образуется поток образов, который ничего не «говорит», потому что попросту не успевает ничего не «сказать». Поток, в котором смешиваются речь и фигуры, в очередной раз устанавливает за Мишоном его репутацию «болтливого рассказчика» (le narrateur bavard), берущую своё обоснование в монографии Виара, связавшего в этом прозвище (le narrateur bavard) художественный метод Мишона и название текста за авторством его литературного наставника, поэта Луи-Рене Дефоре.[[102]](#footnote-102) Повествователь заслушивается собственной речью, сомневается в себе и отказывается от статуса всезнающего автора. Возникает ощущение, что сюжетом выступает сама речь говорящего, а рассказчик берётся за повествование, адресованное лишь ему самому. Так нарратив обретает форму бормотания, устанавливает новый тип отношений между автором, повествователем, теми, кого можно считать персонажами книги, и самим текстом, который актуализирует всё вышеуказанное многообразие. Данный тип отношения (relation) между автором и элементами повествования (raconter) и как особой связи (liason) позволяет отнести Пьера Мишона к числу новаторов в области экспериментальной прозы. Поток речи не останавливается, а нарастает по мере того, как перемещается взгляд и изменяется ракурс фигуры, суть сказанного остаётся в промежутках и спотыкании речи, предчувствующей дальнейший тупик. Из речевого потока образуется целая «фабрика фигур» и непрерывный «танец образов», если применять к тексту «Vies minuscules» терминологию Доминика Виара[[103]](#footnote-103). Реальность как таковая утрачивается в этом потоке аллегорий, она, кажется, мало занимает внимание автора.[[104]](#footnote-104) Наиболее продуктивной стратегией для Мишона становится фигурация и, как следствие, трансфигурация, потенциально нивелирующая клише и топосы, закреплённые за тем или иным героем. Писатель обходится незначительной деталью или наглядным объектом (objet exemplaire), который варьируется в зависимости от перемещения взгляда рассказчика. К примеру, папаша Фуко при первом взгляде напоминает старика с картины Ван Гога «На пороге вечности», но как только происходит смещение взгляда, осуществляется речевой поток, а затем возвращение к герою, то он отныне становится похожим на стариков с картин Рембрандта. Автора интересует не целостная репрезентация героя, но его готовность стать образом, оторванным от реальности. Почтальон Рулен, позирующий Ван Гогу, в биофикциональном романе «Жизнь Жозефа Рулена» обретает бессмертие, став героем портрета: «Roulin devint tableau, matière un peu moins mortelle que l’autre» (Рулен стал картиной, материей чуть менее смертной, чем он сам)[[105]](#footnote-105). Трансфигурация происходит в момент речи о бессмертии — герой отныне предстаёт преображенным, вечным, он принадлежит исключительно языку. Мишон оставляет подсказку в эпиграфе к роману «Corps du roi»: «Tout raisonnement n’est que figure» (Всякое рассуждение не более чем фигура). Фигура выступает в том числе формой мысли. Взгляд повествователя разбирает фигуру с различных подходов: как лицо и как портрет, как силуэт, как подражание, как модель или иллюзию, как явление божественного или как галлюцинацию. Развивая проблему взгляда, исследователь Жан-Ив Пуйю именует прозу Мишона «prose de voyant», то есть прозой видящего.[[106]](#footnote-106) Однако взгляд не апеллирует к какой бы то ни было объективности, о чём Мишон рассуждает в сборнике эссе «Три автора»: «Les choses ne passent pas pour ce qu’elles sont mais pour ce qu’elles paraissent» (Вещи нельзя считать такими, какие они есть, но лишь такими, какими они кажутся).[[107]](#footnote-107) Голосом, по всей видимости, обладает в тексте тот, кто управляет зрением, одновременно физическим и умственным. Мишон решает ничего не сообщать напрямую, всякая фигура, будь то второстепенная или центральная, описана им как множественность черт, постоянно трансформирующихся в новый образ и удаляющихся от главной цели рассказа. Лоран Жени называет подобное обращение с объектами «désastre d’images», катастрофой образов, визуальным хаосом.[[108]](#footnote-108) Поэтику Мишона часто именуют косвенной (oblique), согласно логике косвенного письма точного удара в цель не может быть — нужно бить по фигурам.[[109]](#footnote-109) Писатель сомневается в истоках человеческого знания и не спешит доверять даже самому глубокому владению темой, не верит умелому обращению с сюжетом, в противовес этому он пытается доверять простому, но не упрощённому взгляду на вещи. Это взгляд, подмечающий присутствие в отсутствии, если перефразировать цитату, взятую Виаром из «Мыслей» Паскаля с целью иллюстрации логики Мишона («Figure porte présence et l’absence»).[[110]](#footnote-110) Тональность Мишона, несущая в себе постоянную неуверенность и предположение, подчеркивает эту озабоченность вопросом отсутствия, будь то отсутствие Бога, отсутствие отца, отсутствие подходящего слова, хотя бы потому, что История без интерпретации — это немая История. По сути, Мишон работает с исключительным безмолвием Истории, равно как художник работает с удивительной пустотой материи — холста, фона, оба стремятся рассказать жизнь, рассказать живопись. Книга выступает компактным аналогом музейного пространства, что неоднократно подчеркивал Андре Мальро в своём эссе «Воображаемый музей», вошедшем в состав романа «Голос тишины» (1947, 1951). Музей остаётся наиболее надежным хранилищем портретов, ландшафтов, истории в той же степени, как книга (или библиотека) остаётся наиболее весомым вместилищем слов и смыслов, всего объема культурной памяти человечества.[[111]](#footnote-111)

Мишон предлагает диалогическую форму отношений между живописью и литературой, настаивает на необходимости учиться и заимствовать у живописи, но не стремиться её интерпретировать и представлять наглядной саму по себе — живопись в его случае стремится наглядно указать на реальность, воспоминание, мысль с помощью фигуры и образа, а также на то, что существует по другую сторону реальности. Тем самым Мишон устанавливает отношения между словом и изображением в виде вопросно-ответной формы. С одной стороны, Мишон именует литературу «формой молитвы в мире без Бога»:

La littérature est une forme déchue de la prière, la prière d’un monde sans Dieu. On écrit comme jadis on s’adressait à quelqu’un, à un autre qu’autrui, à une grande instance fantasmatique mais comblante, qu’on appelait Dieu. <...> Ce matin, je lisais cette phrase dans un de mes carnets, je ne sais plus si elle est de moi: «Dieu existe car il est le dédicataire de l’art». Elle me semble plutôt sonner comme du Malraux.[[112]](#footnote-112) (Литература — это форма падшей молитвы, молитвы в мире без Бога. Пишут, как ранее обращались к кому-то, к другому другому, к заполняющей инстанции, которую называли Богом. Сегодня утром я прочитал эту фразу и не уверен, моя ли она: «Бог существует, ибо искусство посвящено ему одному». Мне кажется, это очень в духе Мальро).

Литература и живопись объединяются в слове l’art: и та, и другая обращаются к неизвестному, единственному адресату, для которого Мишон не желает изобретать новое имя, довольствуясь тем, что ему досталось от предыдущих поколений. Литература приравнивается им к молитве, к вопросу, адресуемому человеком Богу. Литература оказывается в уязвимом (précaire) и, стоит заметить, незавидном положении, потому как ответа «извне» она может и не получить. У живописи, как это видно из приведенной ниже цитаты исследовательницы Мане ван Монфран, определенно иной статус:

Que devient dans ce tourbillon vertigineux de textes et de tableaux imaginaires et réels «le grand art d'incarnation», «l'épiphanie» qu'est la peinture pour Michon?[[113]](#footnote-113) (Чем же становится в этом головокружительном урагане текстов и воображаемых картин собственно живопись, которая является для Мишона «великим искусством богоявления», «эпифанией»?)

Выражения «живописное богоявление» и «живописная эпифания», предложенные культурологом Роберто Калассо и подхваченные Мишоном, заставляют предположить, что живопись обладает свойством явления божественного на суд земного зрителя, и это такое явление, которое невозможно взять под контроль, им невозможно управлять, на него можно только надеяться.[[114]](#footnote-114) Говоря иначе, живопись остаётся наиболее совершенной и стихийной (и потому — божественной) формой ответа на вопросы, задаваемые литературой. Однако живопись вынуждает лишь недоумевать, поскольку ответы её не поддаются ни интерпретации, ни буквальному прочтению, ни репрезентации, а исключительно презентации, представлению, созерцанию, заимствованию через учение. Здесь представляется необходимым раскрыть проблематизацию намеренного отказа Мишона от репрезентации и совершённого им выбора в пользу фигурации.

# 2.4. Фигурация против репрезентации, или почему идентификация зачастую кажется невозможной

Прежде всего, стоит сформулировать принципиальное различие между репрезентацией и «фигурацией» Мишона. С опорой на статью литературоведа Филиппа Амона, наиболее верным представляется понимание реалистической репрезентации как одной из разновидностей «discours contraint», то есть дискурса, выстроенного из ограничений, ведущих к карикатуризации и типизации реальных объектов.[[115]](#footnote-115) Репрезентация умножает число знаков в повествовании и насыщает его различными референциями до такой степени, что ощущение реальности, равно как и сама реальность, утрачиваются в потоке типизированных, карикатурных «реалий» фикционального мира. Фигурация Мишона, напротив, является примером «discours non contraint», то есть неограниченного, свободного дискурса, обыгрывающего податливые, гибкие образы, заменяющего одни образы другими, в результате чего возникает эффект «чувственного мышления», как это называет Доминик Виар (intellection sensible).[[116]](#footnote-116) А потому, пишет Мишон, «картины предстают перед каждым, кто на них смотрит, потому что, несмотря на собственную светонепроницаемость, они позволяют яснее видеть вещи и понимать их».[[117]](#footnote-117) Вместо иллюзорной по своей природе репрезентации, вытесняющей реальность, Мишон предлагает производство образов и фигур (production d’images), усиливающих чувство реальности и присутствие читателя в мире фикциональном как реальном мире, писатель апеллирует к переработанной, перемещённой правдивости, берущей свое начало во «внутренних репрезентациях» реципиента.[[118]](#footnote-118) Мишон видит живопись и её увязку с личными авторскими изысканиями крайне оригинально и современно:

C'est peut-être que la peinture redouble les apparences et fait douter d'elles, les fait vaciller. Peut-être comme ma façon d'écrire, à la fois épaisse et en attente d'une apparition de l'invisible [...] mon appétit d'écrire — cette grande magie, cet appel, cet elan — doit prendre pied dans une d'hallucination perpétuelle, c'est-à-dire dans quelque chose de violemment visuel, de visible, de redondant, fort, chargé, et en même temps tremblant, prêt à disparaître.[[119]](#footnote-119) (Быть может, живопись удваивает видимость и заставляет сомневаться в ней, расшатывая ее. Быть может, как и мой способ писать, одновременно плотный и в ожидании появления невидимого, и моё желание писать — вся эта великая магия, эта тяга, сам этот порыв — должны укорениться в непрерывной галлюцинации, в чем-то неистово визуальном, видимом, избыточном, готовом исчезнуть).

Таким образом, весьма модернистское и настойчивое упоминание галлюцинации как приёма, о котором говорит Мишон, исключает какую бы то ни было возможность идентификации картин, несмотря на то, что референции в его романах восходят к фигуративной живописи минувших веков, реже — к ХХ веку. Абстрактная живопись, в случае Мишона, мало пригодна для письма, стремящегося наглядно показать (donner à voir) мир и его элементы. Он указывает на цвет, пигмент, одежду, позу, обстановку, но никогда не рассуждает о живописной манере того или иного художника, не вдаётся в сравнения, как он это делает применительно к литературе. Живопись ценна не как художественная дисциплина, как ремесло, кажется, Мишон и не верит в ремесленное понимание живописи, а как мир образов, фабрика по производству фигур, как бесконечную галлюцинацию, данную человеку для созерцания памяти и мира актуального, настоящего. Живопись — это то, чем наполнено, лучше сказать насыщено, «наше воображаемое» (notre imaginaire), как замечает Виар. Воображаемое не может быть идентифицировано, оно не поддается четкой классификации и атрибуции, а потому редки те случаи, когда картины, подпитывающие воображение человека, могут быть напрямую названы. Порой трудно говорить о том, какую именно картину или художника подразумевает Мишон. К примеру, если писатель заводит речь о «стариках Рембрандта», то возникает ряд вопросов: о каких именно работах голландского художника идет речь? Это серия гравюр или масляные портреты, созданные с 1628 по 1632 годы, или портреты, написанные с 1647 по 1651? Идентификация не является стол важной для автора, поскольку не точность референции заботит Мишона, а тональность, в которой выдержаны его тексты и описанные в них сцены. Таким образом, Мишон формирует своеобразную нишу для неких перекрестных, промежуточных образов-инвариантов, почетно занимающих свое место в культурной памяти читателей.

Порой место, в котором две противоположные по своему смыслу картины оказываются в едином контекстном поле, вызывает массу вопросов. Так, в сцене похорон Реми Бакрута, упоминаются две картины, на первый взгляд противоречащие друг другу: это всё те же «Похороны в Орнане» Курбе (1849-1850) и «Погребение графа Оргаса» Эль Греко (1586–1588). Мишон избегает избыточного описания посредством замещения его референциями и подчеркивает художественную (внешнюю) обыденность сюжета:

C’était un enterrement comme tous les autres, dans Courbet, dans Greco, à Saint-Amand-Jartoudeix.[[120]](#footnote-120) (Это погребение ничем не выделялось на фоне других, что у Курбе, что у Греко, что в Сент-Аман-Жартуде).

Мишон ставит вопрос о двойном измерении данного события: банальность внешнего, священность внутреннего измерения, — однако же возводит это событие до степени универсального, абсолютного. В очередной раз, приём «трансфигурации» позволяет посмотреть на любую описываемую сцену «au point de vu des anges», с точки зрения ангелов, но не приводит к ответу на вопрос о том, каким образом трактовать упоминание вышеназванных художников с точки зрения искусствоведческого анализа. Итак, перед читателем открывается простор для интерпретаций: образы-фигуры не подразумевают ни фиксации, ни репрезентации, а остаются зыбкими и уязвимыми, такими, какими они пребывают в сознании рассказчика, многим напоминающего фигуру св. Фомы с обложки «Мизерных жизней» — фигуру сомнения и вопрошания, фигуру в высшей степени литературную.

Автор «Vies minuscules» и «Maîtres et serviteurs» не включает живопись в свой дискурс, скорее, наоборот, он стремится включить некий элемент рассказа в мир застывших, явленных фигур и образов. Мишон апеллирует к визуальной памяти — своей и читателя. В интервью за 2020 год писатель приводит показательный пример из жизни: по пути на работу, разглядывая пассажиров автобуса, он замечает, что все они как будто сошли с картины Веласкеса — так выразительно их тела расставлены в пространстве автобусного салона, и это уже живопись.[[121]](#footnote-121) Ощущение и решение пространства в тексте реализуется благодаря опыту знакомства с живописью. В работе, отвечающей на вопрос о том, что представляют собой «пространство картины» и «вообразимое» в творчестве Маркиза де Сада, современный французский философ Марсель Энафф пишет: «Tableau в смысле гравюры и сцены может в целом рассматриваться, прежде всего, как указание на расположение тел в пространстве взгляда: это пространства первичного членения»[[122]](#footnote-122).

Мишон преобразует биографию художника или групповой портрет жителей департамента Крёз в совершенное изображение, идеальную сцену, в которой есть всё: история, память, эмоции, размышления, ассоциации, речь. Художники и крестьяне, согласно концепции Мишона, безмолвные субъекты, во всяком случае это те, кто удерживают свою речь, а не держат её, как завещал Ролан Барт. Картина в раме или немая сцена, свидетелем которой оказывается Мишон в жизни, а также сцена, свидетелем которой он никогда бы не мог быть, безмолвны, но это не значит, что они ничего не говорят. Напряжение, возникающее на стыке этих противоречивых состояний, служит для писателя неиссякаемым источником вдохновения, о чём он неоднократно заявляет в беседах со студентами на авторских мастер-классах. Живопись, выражаясь предельно обобщенно вслед за Мишелем Фуко, становится в современном мире «новой конфигурацией знания», «нарушающей традиционные правила репрезентации».[[123]](#footnote-123) Мишон заимствует у художника его совершенный взгляд, но со своей стороны предлагает художнику голос. Таким образом, в романном творчестве Мишона реализуется новый тип отношений между живописью и литературой — на уровне биографии художников, на уровне живописных референций, если возникает потребность в совершенном описании сцены, требующей эстетической и драматической проработки, и наконец на уровне языка, когда текст погружается в безвременье и зависает в пространстве истории, пространстве памяти, представляющей собой набор сцен, фигур, образов, практически лишенных причинно-следственных связей, хронологической последовательности, интриги и сюжета.

Мишон вынужден признать, что окончательная легитимация живописи в литературе остается на совести самих авторов, которым не остается ничего, кроме веры в силу и радикальность художественного жеста как такового. Здесь писатель чувствует своё родство с Ван Гогом и Лорентино, беззаветно любящих живопись и не претендующих на что-то, что больше этой любви, потому что, в конечном счете, не существует единственного и окончательно верного прочтения живописи, о чём говорит французский культуролог Даниэль Арасс применительно к «Менинам» Веласкеса: «Мне не дает покоя именно то, что во множестве пересекающихся категоричных толкований картины есть явная непреодолимая дистанция, неразрешимое противоречие между историками и теоретиками, философами и семиологами».[[124]](#footnote-124)

По признанию Мишона, живопись предлагает ему обширный материал для изучения искусства портрета, что непосредственно сочетается с его интересом к агиографии, оставляющей след в биографемах, посвященных близким, художникам или писателям:

Я многому научился у живописи, многое заимствовал и применял даже в тех текстах, которые напрямую с живописью не связаны. Я многое заимствовал у великих портретистов семнадцатого, восемнадцатого, даже девятнадцатого веков, но и у портретистов современных в том числе, в частности, у модернистов, у Френсиса Бэкона и других. Когда я стремлюсь рассказать о человеке, я предпринимаю попытку разместить его на крупном полотне.[[125]](#footnote-125)

Перспектива изучения живописи в романном творчестве Пьера Мишона по-прежнему остается открытой: в 2017 году из-под его пера вышла книга о Жаке-Луи Давиде и Эдуарде Мане, а также остаются недостаточно изученными такие сочинения как «Les Onze», «La Grande Beune», «Mythologies d’hiver», «Vie de Joseph Roulin», в центре которых по-прежнему остается жизнь художника или судьба одной картины. Так или иначе, проделанная в настоящем исследовании работа может свидетельствовать о первых шагах, совершающихся в избранном направлении.

# Заключение

Подводя итоги представленного выше исследования концепции живописи, существующей в романах Пьера Мишона, прежде всего следует отметить многомерность выбранной темы. Таким образом, всякая попытка ограничить горизонт исследования приводит к существенной редукции тем и вопросов. Стоит признать, что сопоставление литературы и живописи составляет цепь бесконечных взаимовлияний, о чем пишет М. Фуко в знаменитой работе «Слова и вещи»:

Отношение языка к живописи является бесконечным отношением […] Сколько бы ни называли видимое, оно никогда не умещается в названном; и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяет синтаксические последовательности.[[126]](#footnote-126)

«Синтаксические последовательности» являются, в сущности, бесконечными последовательностями, которые могут расширяться и дополняться, никогда при этом не исчерпываясь. В эпоху технической воспроизводимости искусства живопись выступила если не опорой для писателей, то по меньшей мере дополнительным и неисчерпаемым средством выразительности в создании и описании сцен, портретов, пейзажей. В ходе исследования удалось выяснить, что Мишон опирался не только на произведения французской живописи или живопись определенного исторического периода, напротив, оказалось, что его визуальный ряд состоит из большого количества стилистически разнообразных полотен, созданных голландскими, испанскими и итальянскими мастерами нескольких эпох.

В результате исследования подтвердилось предположение о взаимовлиянии литературы и живописи на уровне биографии художника, описания сцен и фигур, а также на уровне языка данных описаний. Художник фигурирует в романах Мишона не только ради упоминания конкретных произведений искусства, он также знаменует собой определенный, обусловленный исторически и эстетически, способ видения мира и включенных в него предметов.

Исследование показывает, что Мишон выстраивает диалогический тип отношений между живописью и литературой, настаивая на необходимости учиться и заимствовать у живописи, но не стремиться её интерпретировать и представлять наглядной саму по себе — живопись в его случае стремится наглядно указать на реальность, воспоминание, мысль с помощью фигуры и образа, а также на то, что существует по другую сторону реальности. Мишон устанавливает отношения между словом и изображением в виде вопросно-ответной формы, в которой референция является амбивалентной и выступает либо как приём дополнительной эстетизации описания, либо как способ его драматизации.

Живописные референции в романах Мишона включают в себя одновременно несколько произведений искусства, что снимает вопрос об идентификации отдельных изображений. Довольно модернистское и настойчивое упоминание галлюцинации как приёма исключает какую бы то ни было возможность идентификации картин, несмотря на то, что референции в романах восходят к фигуративной живописи прошлых столетий. Вместо иллюзорной по своей природе репрезентации, вытесняющей реальность, Мишон предлагает производство образов и фигур, усиливающих чувство реальности и присутствие читателя в мире фикциональном как реальном мире.

Выражения «живописное богоявление» и «живописная эпифания», неоднократно употребляемые Мишоном, доказывают, что живопись обладает уникальным свойством явления божественного на суд человека. Иными словами, живопись остаётся наиболее совершенной формой ответа на вопросы, задаваемые в литературе. Однако живопись вынуждает лишь недоумевать, поскольку ответы её не поддаются ни интерпретации, ни буквальному прочтению, ни репрезентации, а исключительно презентации, представлению, созерцанию, заимствованию.

В связи с этим продуктивной стратегией для Мишона становится фигурация и, как следствие, трансфигурация, потенциально нивелирующая клише и топосы, закреплённые за тем или иным персонажем. Концепты фигурации и трансфигурации в романах Мишона вытесняют традиционные виды описания, на смену которым приходят так называемые «внутренние репрезентации», берущие свое начало в визуальной памяти читателя. Таким образом, визуальный ряд, выстроенный в романе, становится «открытой перспективой» для реципиента и отменяет необходимость репрезентации в описании. Фигурация Мишона, как было показано ранее, является примером «discours non contraint», то есть примером неограниченного, свободного дискурса, обыгрывающего элементы фигуративной живописи, следствием чего является эффект «чувственного мышления».

# Список литературы

Michon P. Vies minuscules. Paris: Gallimard, 1984. 224 c.

1. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. 96 c.
2. Алпатов М. В. Ватто // Этюды по истории западноевропейского искусства. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
3. Арасс Д. Взгляд улитки. Описания неочевидного / Пер. с фр. Е. Кузнецова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020.
4. Барт Р. Сай Твомбли / Ролан Барт. — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 72 с. Пер. В. Кислов.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здорового — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
6. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе/Пер. с итал. — М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008.
7. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: Издательство В. Шевчук, 2022. — 344 с.
8. Вентури Л. Художники нового времени. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 49.
9. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985.
10. Габричевский А. Г. Вазари и его история искусств // Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. СПб.: Азбука, 2014.
11. Герман М. Ю. Антуан Ватто. — М.: Искусство—XXI век, 2010.
12. Дамиш Ю. Теория облака: Набросок истории живописи / Пер. с фр.: А. В. Шестаков. — СПб.: Наука, 2003. — 360 с.
13. Делёз Ж. Критика и клиника. — СПб.: Machina, 2011. — 240 c.
14. Делёз Ж. Френсис Бэкон: Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. 176 с.
15. Деррида Ж. Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного / Пер. С фр.: В. Е. Лапицкого. — СПб.: Machina, 2012. — 116 с.
16. Жене Ж. Рембрандт / Пер. с фр. А. Шестаков. — М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 80 с.
17. Жирар Р. Ложь романтизма и правда романа / Пер. с фр. А. Зыгмонта. 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 352 с.
18. Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 368 с.
19. Золотов Ю. Искусство Франции. Изобразительное искусство // Всеобщая история искусств. Т. IV. М.: «Искусство», 1963.
20. Зыгмонт А. Святая негативность. Насилие и сакральное в философии Жоржа Батая / Алексей Зыгмонт. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 320 с.
21. Калассо Р. Сон Бодлера / Пер. с ит. А. Юсупова, М. Аннинской. — М.: Ад Маргинем Пресс, музей современного искусства «Гараж», 2020. — 376 с.
22. Каптерева Т. П. Искусство Испании // Всеобщая история искусств. Т. IV. М.: «Искусство», 1963.
23. Касаткина Т.А. Что считать событием биографии? Статья из журнала Вопросы литературы. Март-апрель, 2016. Москва.
24. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Пер. с нем.: Е. Н. Эдельсон. — М.: Рипол классик, 2017. — 350 с.

Мишон П. «Мне нравится сотрясать смысл и самому трястись от страха его потерять». Избранные интервью с Пьером Мишоном. / Пер. с фр.: А. Лешневской // М.: Иностранная литература, 2012. № 11. С. 61–62.

Пастуро М. Синий. История цвета. — М.: Новое литературное обозрение, 2020.

1. Пастуро М. Чёрный. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 168 с.
2. Петрова А. Д. Язык современной французской прозы. СПб.: Флинта, 2020. — 112 с.
3. Пьер Мишон, писатель с большой буквы. Интервью с Оливией Жесбер. Электронный ресурс. URL: <https://syg.ma/@valieriia-trofimova/pier-mishon-pisatiel-s-bolshoi-bukvy> (дата обращения: 24. 02.2021).
4. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2 / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. Сост., отв. ред. С. Н. Зенкин. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 600 с.
5. Тодоров Ц. Искусство или жизнь: случай Рембрандта. Пер. Е. Лебедевой. М.: Текст, 2018.
6. Фокин С. Л. Металепсис, или Новые приключения неуловимых фигур нарратологии // Вестник Санкт-Петербургского университета, 2006. Cep. 9. Вып. 2. С. 32–38.
7. Фуко М. Живопись Мане. — СПб.: Владимир Даль, 2011. — 230 с.
8. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: «Прогресс», 1977.
9. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена / Пер. с франц. Н. С. Мовниной. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005.
10. ARTE (2020) "Vies minuscules" de Pierre Michon [видеоконференция ARTE Book Club.] // Youtube. 17 декабря (<https://www.youtube.com>  
    /watch?v=CLGN1d-NBH4&ab\_channel=ARTE). Просмотрено: 20.03.2021.
11. Baronian J.-B. Rimbaud. Paris: Gallimard, 2009. 270 c.
12. Boucheron P. Pierre Michon, auteur du Moyen Age. Paris: Scherzo, № 5, octobre 1998.
13. Calasso R. Le Rose Tiepolo. Paris: Gallimard, 2009.
14. Cohn D., S. G. Lewis. Metalepsis and Mise en Abyme // Narrative. The Ohio State University Press. Volume 20, Number 1, January 2021. Pp. 105–114.
15. Colin A. Pierre Michon, Relation heureuse. Статья // Cairn.info, 2011. URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-4-page-19.htm> (дата обращения: 25.03.2021).
16. Damisch Н. L’Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières, in Utopie et Institutions au XVIIIe siècle, Paris, La Haye, 1963.
17. Demanze L. Pierre Michon et l’épreuve de la grandeur, in: Biasi P.-M., Castignole A. et Viart D. (dir.), Pierre Michon. La lettre et son ombre, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013.
18. G. Bataille, Lascaux ou la naissance de l’art, Genève, Skira, 1955, réed. 1994.
19. Gefen А. Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine. Blanckeman, Bruno and et Marc Dambre, Aline Mura-Brunel. Le Roman français au tournant du XXIe siècle. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. С. 305–319, 2005.
20. Hagen R-M. Francisco de Goya: On the Threshold of Modernity. — Köln: Taschen, 2016. — 95 c.
21. Hamon Ph. Un discours contraint // Littérature et réalité. Paris: Seuil, 1982. С. 119–181.

Hanhart-Marmor Y. Pierre Michon: Une écriture oblique. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, septembre 2020. 182 c.

Harvey V. Sur fond de tableaux: une enquête picturale dans Vies Minuscules et Vie de Joseph Roulin de Pierre Michon. Université de Québec à Montréal, 2008. 137 c.

1. Hetzer Т. Aufsätze und Vorträge. Vol. 2. Leipzig, 1957. T. I. «Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800», S. 196.

INA (1991) «Le Balcon» avec Pierre Michon [интервью для INA] // INA. 2 марта (<https://www.ina.fr/video/LXD09005995>). Просмотрено: 03.05.2021.

La Grande librairie (2017) «Pierre Michon est à l’honneur dans les «Cahiers de L’Herne» [интервью для La Grande Librairie] // Youtube. 3 ноября. (https://www.youtube.com/watch?v=EMzrAfTEyPk&ab\_channel=LaGrandeLibrairie). Просмотрено: 05.05.2021.

1. Lavocat F. La *Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 326 p.

Loubry S. Pierre Michon, le défaut et la grâce. Paris: Ecritures contemporaines 2, Etats du roman contemporaine, Ed. Des Lettres modernes, 1999.

Malraux A. Le Musée imaginaire. Index Grafik, 2016. URL: http://indexgrafik.fr/le-musee-imaginaire-andre-malraux/.[Дата обращения: 09.04.2021].

Margne quentin. Rencontre avec l’écrivain Pierre Michon [interview] // (https://www.youtube.com/watch?v=htsVPl1oL8s&ab\_channel=Margnequenti) Просмотрено: 01.05.2021.

Marianne Alphant, *L'Œil de la lettre*, « Rencontre avec Pierre Michon », dossier réalisé par la librairie Les Temps modernes à Orléans, 25 février 1994.

Michon P. Entretiens avec Tristan Hordé. Recueil. № 21. Champ Vallon, 1992.

Michon Р. «Un auteur majuscule». Entretien avec Thierry Bayle. Magazine litfémire. № 353, avril 1997.

Michon Р. Le rоi vient quand il veut. Propos sur la littérature, textes réunis et édités par Agnès Castiglione avec la participation de Pierre-Marc Biasi. Paris, Éditions Albin Michel, 2007. 399 c.

Montfrans M. Van. Chevauchées picturales et verbales dans Les Onze de Pierre Michon. De Géricault à Lascaux, In S. Jișa, Y. Goga, & S. Freyermuth (Éds.), Des arts visuels à l’écriture romanesque dans l’œuvre de Pierre Michon(Vol. collection «Romanul francez actual», 2017, pp. 32-51). [2] Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă.

1. Moricet F. Ecrire pour réparer le monde: entretien avec Alexandre Gefen. 15.03.2018. [Электронный ресурс] URL: <https://www.nonfiction.fr/article-9286-ecrire-pour-reparer-le-monde-entretien-avec-alexandre-gefen.htm> [Дата обращения: 01.05.2021].

Mourey J.-P. Sociologie et mythologie de l’artiste selon Pierre Michon, in Castignole A. (dir.), Pierre Michon, l’écriture absolue, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2002.

1. Nabavi S.M. L'artiste aux prises avec la société et l'histoire dans l'œuvre de Pierre Michon, 9.12.2018. URL: <https://scanr.enseignementsup-recherche.gouv.fr/publication/these2018STRAC025> (Дата обращения: 24.05.2021).

[Ortíz A. D. Pérez Sánchez A. E., Gállego J. Velázquez](http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15324coll10/id/63259/rec/2). Exhibition catalog. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989. № 26.

Pouilloux J.-Y. Une prose de voyant. Critique, № 534, 1991.

Sacks S. The Page is Truth: The “Small Lives” of Pierre Michon. December 18, 2013. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-page-is-truth-the-small-lives-of-pierre-michon> (Дата обращения: 20 апреля 2021).

Solis R. Lorentino, peintre légendaire. 30.05.2008. Электронный ресурс. URL: <https://www.liberation.fr/culture/2008/05/30/lorentino-peintre-legendaire_72925/> (дата обращения: 29.04.2021).

Toubert V. Pierre Michon, Les Onze // CLEFS-Concours. Neuilly-sur-Seine: Atlande, 2018. C. 205-263.

Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. 240 с.

1. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 148. [↑](#footnote-ref-1)
2. Lavocat F. Les genres de la fiction. Etat des lieux et propositions / La Théorie littéraire des mondes possibles (Textes réunis et présentés par F. Lavocat). Paris: CNRS Éditions, 2010. C. 16-17. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Пер. с нем.: Е. Н. Эдельсон. М.: Рипол классик, 2017. С. 272. [↑](#footnote-ref-3)
4. Фуко М. Живопись Мане / Пер. с фр.: А. В. Дьяков. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 21. [↑](#footnote-ref-4)
5. Дамиш Ю. Теория облака: Набросок истории живописи / Пер. с фр.: А. В. Шестаков. СПб.: Наука, 2003. С. 55. [↑](#footnote-ref-5)
6. Делёз Ж. Френсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. А. В. Шестаков. СПб.: Machina, 2011. С. 117. [↑](#footnote-ref-6)
7. Барт Р. Сай Твомбли / Пер. В. М. Кислов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. С. 60. [↑](#footnote-ref-7)
8. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С.119. Поскольку роман «Хозяева и слуги» по-прежнему не переведен на русский язык, переводческую работу в некоторых цитируемых фрагментах придётся выполнять автору данного исследования собственными усилиями. [↑](#footnote-ref-8)
9. А. Gefen. Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine. Blanckeman, Bruno and et Marc Dambre, Aline Mura-Brunel. Le Roman français au tournant du XXIe siècle. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. С. 305-319. [↑](#footnote-ref-9)
10. Старобинский Ж. Поэзия и знание. М.: Языки славянской культуры, 1970. С. 434-435. [↑](#footnote-ref-10)
11. [Ortíz A. D., Pérez Sánchez A. E., Gállego J. Velázquez](http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15324coll10/id/63259/rec/2). Exhibition catalog. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989. № 26. С. 21. [↑](#footnote-ref-11)
12. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 119. [↑](#footnote-ref-12)
13. INA (1991) «Le Balcon» avec Pierre Michon» [интервью для INA] // INA. 2 марта (<https://www.ina.fr/video/LXD09005995>). Просмотрено: 03.05.2021. [↑](#footnote-ref-13)
14. La Grande librairie (2017) «Pierre Michon est à l’honneur dans les «Cahiers de L’Herne» [интервью для La Grande Librairie] // Youtube. 3 ноября. URL: (https://www.youtube.com/watch?v=EMzrAfTEyPk&ab\_channel=LaGrandeLibrairie). Просмотрено: 05.05.2021. [↑](#footnote-ref-14)
15. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 12. [↑](#footnote-ref-15)
16. Пьер Мишон, писатель с большой буквы. Интервью с Оливией Жесбер. Электронный ресурс. URL: https://syg.ma/@valieriia-trofimova/pier-mishon-pisatiel-s-bolshoi-bukvy (дата обращения: 24. 02.2021). [↑](#footnote-ref-16)
17. Вентури Л. Художники нового времени. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 49. [↑](#footnote-ref-17)
18. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С.11. Пер. авт. [↑](#footnote-ref-18)
19. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С.35–36. [↑](#footnote-ref-19)
20. Cohn D., S. G. Lewis. Metalepsis and Mise en Abyme // Narrative. The Ohio State University Press. Volume 20, Number 1, January 2021. Pp. 105–114. [↑](#footnote-ref-20)
21. Вентури Л. Художники нового времени / Пер. с ит. Л. М. Бродской. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 46. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же. С. 47. [↑](#footnote-ref-22)
23. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 40-41. [↑](#footnote-ref-23)
24. Moricet F. Ecrire pour réparer le monde: entretien avec Alexandre Gefen. 15.03.2018. Электронный ресурс: <https://www.nonfiction.fr/article-9286-ecrire-pour-reparer-le-monde-entretien-avec-alexandre-gefen.htm> [Дата обращения: 01.05.2021]. [↑](#footnote-ref-24)
25. Vasset Р. «L’Exofictif». Vacarme [En ligne], № 54, 2011. URL: https://va-carme.org/article1986.html (Дата обращения: 05.06.2021). [↑](#footnote-ref-25)
26. Montfrans M. Van. Chevauchées picturales et verbales dans Les Onze de Pierre Michon. De Géricault à Lascaux, In S. Jișa, Y. Goga, & S. Freyermuth (Éds.), Des arts visuels à l’écriture romanesque dans l’œuvre de Pierre Michon (Vol. collection «Romanul francez actual», 2017, pp. 32-51). [2] Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă. С. 46–47. [↑](#footnote-ref-26)
27. Тодоров Ц. Искусство или жизнь: случай Рембрандта / Пер. Е. Лебедевой. М.: Текст, 2018. С. 25. [↑](#footnote-ref-27)
28. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 205. [↑](#footnote-ref-28)
29. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2014. С. 53. [↑](#footnote-ref-29)
30. Hagen R-M. Francisco de Goya: On the Threshold of Modernity. — Köln: Taschen, 2016. С. 33, 36. [↑](#footnote-ref-30)
31. Зыгмонт А. Святая негативность. Насилие и сакральное в философии Жоржа Батая. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 123. [↑](#footnote-ref-31)
32. Loubry S. Pierre Michon, le défaut et la grâce. Paris: Ecritures contemporaines 2, Etats du roman contemporaine, Ed. Des Lettres modernes, 1999. [↑](#footnote-ref-32)
33. Связь романного творчества Мишона и философского наследия, оставленного Батаем, ещё предстоит изучить более полно и последовательно, первыми шагами на пути к осмыслению этой связи уже стали исследования В. Тубера. См. Toubert V. Pierre Michon, Les Onze // CLEFS-Concours. Neuilly-sur-Seine: Atlande, 2018. C. 205–263. [↑](#footnote-ref-33)
34. Старобинский Ж. Поэзия и знание. М.: Языки славянской культуры, 1970. С. 492. [↑](#footnote-ref-34)
35. Hetzer Т., Aufsätze und Vorträge, 2 vol., Leipzig, 1957, t. I, «Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800», S. 196. [↑](#footnote-ref-35)
36. Роспись «Сатурн, пожирающий своего сына» (1819–1823, Прадо) изначально существовала в виде настенного изображения в «Доме Глухого» и позднее, как и другие 14 изображений, была переведена на холст. [↑](#footnote-ref-36)
37. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 16. [↑](#footnote-ref-37)
38. Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2011. С. 15. [↑](#footnote-ref-38)
39. Damisch Н., L’Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières, in Utopie et Institutions au XVIIIe siècle, Paris, La Haye, 1963. [↑](#footnote-ref-39)
40. Corsetti J.-P. Recueil: «Maîtres et serviteurs» de P. Michon. Mars, 1991. URL: <https://editions-verdier.fr/2014/04/16/recueil-n-17-mars-1991-par-jean-paul-corsetti/> Дата обращения: 12.06.21. [↑](#footnote-ref-40)
41. Герман М. Ю. Антуан Ватто. М.: Искусство — XXI век, 2010. С. 59. [↑](#footnote-ref-41)
42. Алпатов М. В. Ватто // Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. С. 315. [↑](#footnote-ref-42)
43. Герман. М. Ю. Антуан Ватто. М.: Искусство — XXI век, 2010. С. 100. [↑](#footnote-ref-43)
44. Sacks S. The Page is Truth: The “Small Lives” of Pierre Michon. December 18, 2013. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-page-is-truth-the-small-lives-of-pierre-michon> (Дата обращения: 20 апреля 2021). [↑](#footnote-ref-44)
45. Пьер Мишон, писатель с большой буквы. Интервью с Оливией Жесбер. 2021. Электронный ресурс. URL: <https://syg.ma/@valieriia-trofimova/pier-mishon-pisatiel-s-bolshoi-bukvy> (дата обращения: 24. 02.2021). [↑](#footnote-ref-45)
46. Nabavi S.M. L'artiste aux prises avec la société et l'histoire dans l'œuvre de Pierre Michon, 9.12.2018. URL: <https://scanr.enseignementsup-recherche.gouv.fr/publication/these2018STRAC025> (Дата обращения: 24.05.2021). [↑](#footnote-ref-46)
47. Каптерева Т. П. Искусство Испании // Всеобщая история искусств. Т. IV. М.: «Искусство», 1963. С. 90. [↑](#footnote-ref-47)
48. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 48. [↑](#footnote-ref-48)
49. Действительно, ни в коллекции Лувра, где на данный момент хранится полотно, ни в трудах историков искусства не существует и намёка на то, что для картины «Жиль» Ватто позировало духовное лицо. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059617> (Дата обращения: 20.05.2021). [↑](#footnote-ref-49)
50. Герман М. Ю. Антуан Ватто. М.: Искусство — XXI век, 2010. С. 171, 174. [↑](#footnote-ref-50)
51. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 40. [↑](#footnote-ref-51)
52. Фуко М. История сексуальности. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 164. [↑](#footnote-ref-52)
53. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 119. [↑](#footnote-ref-53)
54. INA (1991) «Le Balcon» avec Pierre Michon [интервью для INA] // INA. 2 марта (<https://www.ina.fr/video/LXD09005995>). Просмотрено: 03.05.2021. [↑](#footnote-ref-54)
55. Во времена рококо особой популярностью пользовалось так называемое «Платье Ватто», представляющее собой подобие накидки, полностью закрывающей грудь, руки, затылок, спину и ноги. Вероятно, данный тип костюма пришёл в моду из театрального гардероба. [↑](#footnote-ref-55)
56. Старобинский Ж. Художник в образе паяца // Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2 / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. Сост., отв. ред. С. Н. Зенкин. — М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 401. [↑](#footnote-ref-56)
57. Золотов Ю. Искусство Франции. Изобразительное искусство // Всеобщая история искусств. Т. IV. М.: Искусство, 1963. С. 268. [↑](#footnote-ref-57)
58. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008. [↑](#footnote-ref-58)
59. Michon P. Maitres et serviteurs. Lagrasse: Verdier, 1990. С. 79. [↑](#footnote-ref-59)
60. Boucheron P. Pierre Michon, auteur du Moyen Age. Paris: Scherzo, № 5, octobre 1998. [↑](#footnote-ref-60)
61. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2008. С. 305. [↑](#footnote-ref-61)
62. Michon Р. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С.119. [↑](#footnote-ref-62)
63. Michon P., Sommier P. Lorentino d’Arrezzo: propos de Pierre Michon. Le Roi vient quand il veut. Paris: Albin Michel, 2000. С. 89. [↑](#footnote-ref-63)
64. Тодоров Ц. Искусство или жизнь: случай Рембрандта / Пер. Е. Лебедевой. М.: Текст, 2018. С. 25. [↑](#footnote-ref-64)
65. Michon P., Sommier P. Lorentino d’Arrezzo: propos de Pierre Michon. Le Roi vient quand il veut. Paris: Albin Michel, 2000. С. 90. [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же. С. 90. [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же. С. 91. [↑](#footnote-ref-67)
68. Michon P. Maitres et serviteurs. Lagrasse: Verdier, 1990. C. 88. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. С. 91. [↑](#footnote-ref-69)
70. Michon P. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. C. 114–115. [↑](#footnote-ref-70)
71. Michon P., Sommier P. Lorentino d’Arrezzo: propos de Pierre Michon. Le Roi vient quand il veut. Paris: Albin Michel, 2000. С. 92. [↑](#footnote-ref-71)
72. Solis R. Lorentino, peintre légendaire. 30.05.2008. Электронный ресурс. URL: <https://www.liberation.fr/culture/2008/05/30/lorentino-peintre-legendaire_72925/> (дата обращения: 29.04.2021). [↑](#footnote-ref-72)
73. Mourey J.-P. Sociologie et mythologie de l’artiste selon Pierre Michon, in Castignole A. (dir.), Pierre Michon, l’écriture absolue, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2002, p. 60. [↑](#footnote-ref-73)
74. Demanze L. Pierre Michon et l’épreuve de la grandeur, in: Biasi P.-M., Castignole A. et Viart D. (dir.), Pierre Michon. La lettre et son ombre, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, p. 76. [↑](#footnote-ref-74)
75. «Or, comme l’on ne savait pas distinguer celle de J.-C. d’avec celles des larrons, on les plaça au milieu de la ville pour attendre que la gloire de Dieu se manifestât». См.: Michon P. Maîtres et serviteurs. Lagrasse: Editions Verdier, 1990. С. 9. [↑](#footnote-ref-75)
76. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 159. [↑](#footnote-ref-76)
77. Marianne Alphant, *L'Œil de la lettre*, « Rencontre avec Pierre Michon », dossier réalisé par la librairie Les Temps modernes à Orléans, 25 février 1994. С. 99–112. [↑](#footnote-ref-77)
78. [↑](#footnote-ref-78)
79. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 200. [↑](#footnote-ref-79)
80. Гюставу Курбе П. Мишон посвящает роман «La Grande Beune», исследующий парадоксы телесности путём ознакомления читателей со скандально знаменитой картиной Курбе «Происхождение мира» (1866, Музей Орсэ). На данный момент роман не переведён на русский язык. См.: Michon P. La Grande Beune. Lagrasse: Verdier, 1996. [↑](#footnote-ref-80)
81. Michon P. Vies minuscules. Paris: Gallimard, 1984. C. 20–21. [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же. C. 48. [↑](#footnote-ref-82)
83. Там же. C. 11. [↑](#footnote-ref-83)
84. Baronian J.-B. Rimbaud. Paris: Gallimard, 2009. [↑](#footnote-ref-84)
85. Michon P. Rimbaud le Fils. Paris: Folio, 1991. [↑](#footnote-ref-85)
86. Мишон П. «Мне нравится сотрясать смысл и самому трястись от страха его потерять». Избранные интервью с Пьером Мишоном. / Пер. с фр.: А. Лешневской // М.: Иностранная литература, 2012. № 11. С. 61–62. [↑](#footnote-ref-86)
87. Colin A. Pierre Michon, Relation heureuse. Статья // Cairn.info, 2011. URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-4-page-19.htm> (Дата обращения: 25.03.2021). [↑](#footnote-ref-87)
88. ARTE (2020) "Vies minuscules" de Pierre Michon [видеоконференция ARTE Book Club.] // Youtube. 17 декабря (https://www.youtube.com/watch?v=CLGN1d-NBH4&ab\_channel=ARTE). Просмотрено: 20.03.2021. [↑](#footnote-ref-88)
89. Michon P. Vies minuscules. Paris: Gallimard, 1984. С. 203. [↑](#footnote-ref-89)
90. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 157. [↑](#footnote-ref-90)
91. Там же. С. 150. [↑](#footnote-ref-91)
92. Michon P. Vies minuscules. Paris: Gallimard, 1984. С. 150. [↑](#footnote-ref-92)
93. Harvey V. Sur fond de tableaux: une enquête picturale dans Vies Minuscules et Vie de Joseph Roulin de Pierre Michon. Université de Québec à Montréal, 2008. [↑](#footnote-ref-93)
94. P. Michon. «Un auteur majuscule». Enlretien avec Thierry Bayle. Mogazine lilfémire. № 353, avril 1997. C. 99. [↑](#footnote-ref-94)
95. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 160. [↑](#footnote-ref-95)
96. P. Michon. «Un auteur majuscule». Enlretien avec Thierry Bayle. Mogazine lilfémire. № 353, avril 1997. C. 99. [↑](#footnote-ref-96)
97. Там же. С. 100. [↑](#footnote-ref-97)
98. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 159. [↑](#footnote-ref-98)
99. Michon P. Entretiens avec Tristan Hordé. Recueil, № 21, Champ Vallon, 1992. С. 30. [↑](#footnote-ref-99)
100. Michon Р. Le rоi vient quand il veut. Propos sur la littérature, textes réunis et édités par Agnès Castiglione avec la participation de Pierre-Marc Biasi. Paris, Éditions Albin Michel, 2007. С. 65. [↑](#footnote-ref-100)
101. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 163. [↑](#footnote-ref-101)
102. Имеется в виду текст под названием «Bavard», написанный Дефоре в 1947 году. [↑](#footnote-ref-102)
103. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 161. [↑](#footnote-ref-103)
104. Там же. С. 164. [↑](#footnote-ref-104)
105. Michon P. Vie de Joseph Roulin. Lagrasse: Verdier, 1988. С. 28. [↑](#footnote-ref-105)
106. Pouilloux J.-Y. Une prose de voyant. Critique, № 534, 1991. [↑](#footnote-ref-106)
107. Michon P. Trois auteurs – Balzac, Cingria, Faulkner. Lagrasse: Verdier, 1997. С. 57. [↑](#footnote-ref-107)
108. Jenny L. Entretien avec Marianne Alphant. Olivet: L’Oeil de la lettre, 1994. [↑](#footnote-ref-108)
109. Hanhart-Marmor Y. Pierre Michon: Une écriture oblique. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, septembre 2020. 182 c. [↑](#footnote-ref-109)
110. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 162. [↑](#footnote-ref-110)
111. Malraux A. Le Musée imaginaire. Index Grafik, 2016. URL: <http://indexgrafik.fr/le-musee-imaginaire-andre-malraux/> (Дата обращения: 09.04.2021). [↑](#footnote-ref-111)
112. Michon Р. Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature. Albin Michel, 2007. С.29. [↑](#footnote-ref-112)
113. Montfrans M. Van. Chevauchées picturales et verbales dans Les Onze de Pierre Michon. De Géricault à Lascaux. [↑](#footnote-ref-113)
114. Calasso R. Le Rose Tiepolo. Paris: Gallimard, 2009. C. 234. [↑](#footnote-ref-114)
115. Hamon Ph. Un discours contraint. Littérature et réalité. Paris: Seuil, 1982. С. 122–123. [↑](#footnote-ref-115)
116. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 165. [↑](#footnote-ref-116)
117. Michon P. Vie de Joseph Roulin. Lagrasse: Verdier, 1988. C. 52–53. [↑](#footnote-ref-117)
118. Viart D. Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: collection Foliothèque, éd. Gallimard, 2004. С. 165. [↑](#footnote-ref-118)
119. Marianne Alphant, *L'Œil de la lettre*, « Rencontre avec Pierre Michon », dossier réalisé par la librairie Les Temps modernes à Orléans, 25 février 1994. С. 111. [↑](#footnote-ref-119)
120. Michon P. Vies minuscules. Paris: Gallimard, 1984. С. 135. [↑](#footnote-ref-120)
121. Margne quentin. Rencontre avec l’écrivain Pierre Michon [интервью] // Youtube. 21.03.2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=htsVPl1oL8s&ab_channel=Margnequentin>). Просмотрено: 01.05.2021. [↑](#footnote-ref-121)
122. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена / Пер. с франц. Н. С. Мовниной. СПб: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. С. 169. [↑](#footnote-ref-122)
123. Фуко М. Живопись Мане / Пер. с фр. А. В. Дьякова. СПб: «Владимир Даль», 2011. С. 12–13. [↑](#footnote-ref-123)
124. Арасс Д. Взгляд улитки. Описания неочевидного / Пер. с фр. Е. Кузнецова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. С. 131. [↑](#footnote-ref-124)
125. Пьер Мишон, писатель с большой буквы. Интервью с Оливией Жесбер. Электронный ресурс. URL: <https://syg.ma/@valieriia-trofimova/pier-mishon-pisatiel-s-bolshoi-bukvy> (Дата обращения: 26.05.2021). [↑](#footnote-ref-125)
126. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: «Прогресс», 1977. С. 47. [↑](#footnote-ref-126)