

С. Н. Зенкин^{ab}

ORCID: 0000-0002-0114-0588

✉ sergezenkine@hotmail.com

^a *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

^b *Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Санкт-Петербург)*

КАК УКРАСТЬ ОБРАЗ: ПОЭТИКА ОДНОГО СЮЖЕТА В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО

Аннотация. В мировой литературе XIX–XX вв., а также в кинематографе, нередко встречается сюжет о похищении визуальных изображений — произведений живописи, скульптуры и т. п. В статье сделана попытка выделить рекуррентные структуры, посредством которых организуется повествование о «краже образа», а также формируется или деформируется сам визуальный образ, попавший в рассказ. Данный сюжет изучается в трех аспектах: нарратологическом, семантическом и риторическом. Визуальный образ выступает как актант в повествовании, не отличаясь в этом от обычной ценной вещи, которой можно завладеть; происходя из чужой или старинной культуры, он получает значимость священного объекта, выделяемого различными оболочками и рамками; он вовлекается в игру фигуральных подмен и ассоциаций — метафорически или метонимически связывается с одним из персонажей, включается в открытые или закрытые серии. Такие серии копий, соответствующие общей виртуализации визуальных образов в современной цифровой цивилизации, ставят под вопрос исходную сюжетную коллизию, предполагающую похищение уникального оригинала.

Ключевые слова: визуальный образ, повествование, литература, кино, сюжеты о краже, семиотика, теория литературы, теория кино

Для цитирования: Зенкин С. Н. Как украсть образ: поэтика одного сюжета в литературе и кино // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 194–215. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-194-215.

*Статья поступила в редакцию 30 мая 2020 г.
Принято к печати 28 июня 2020 г.*

S. Zenkin^{ab}

ORCID: 0000-0002-0114-0588

✉ sergezenkine@hotmail.com

^a *Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

^b *National Research University
Higher School of Economics (Russia, St. Petersburg)*

HOW TO STEAL AN IMAGE: POETICS OF A PLOT IN LITERATURE AND CINEMA

Abstract. In world literature of the 19th–20th centuries, as well as in cinema, a narrative plot is frequently employed that involves the abduction of visual representations — paintings, sculptures, etc. This article makes an attempt to highlight the recurrent structures that organize the story about the “theft of an image”, and also form or deform the visual image itself once introduced into a story. Three aspects of the plot are studied: narratological, semantic and rhetorical. The visual image functions as a narrative actant, not different in this from a valuable thing that one can take hold of; originating from a foreign or ancient culture, it acquires the status of a sacred object, enshrined in various envelopes and frames; it is involved in the play of figurative substitutions and associations — metaphorically or metonymically linked to one of the characters, included in closed or open image series. Those series of copies, corresponding to the general virtualization of visual images in modern digital civilization, call into question the original narrative intrigue, which implies the abduction of a unique original work. The article takes into consideration literary works by Arthur Conan Doyle, Dashiell Hammett and Donna Tartt, movies directed by John Frankenheimer, William Wyler, John McTiernan, Giuseppe Tornatore, Eldar Riazanov, Otar Iosseliani, and others.

Keywords: visual image, narrative, literature, cinema, theft stories, semiotics, literary theory, film theory

To cite this article: Zenkin, S. (2020). How to steal an image: Poetics of a plot in literature and cinema. *Shagi / Steps*, 6(4), 194–215. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-194-215.

Received May 30, 2020

Accepted June 28, 2020

Помните?
 Вы говорили:
 «Джек Лондон,
 деньги,
 любовь,
 страсть», —
 а я одно видел:
 вы — Джоконда,
 которую надо украсть!
 И украли.

*Маяковский.
 Облако в штанах*

В литературе XIX–XX вв., а также в кинематографе, нередко встречается сюжет (или сюжетный мотив) о похищении визуальных изображений — произведений живописи, скульптуры и т. п. Эти изображения функционируют в качестве «текста в тексте» или, точнее, «образа в тексте / фильме» — не рядом с основным текстом, наподобие книжных иллюстраций, а в составе его нарративной структуры как актанты, объекты сюжетного действия. Таков один из вариантов интермедиальной конфигурации, которую предлагается называть интрадиегетическим образом — визуальным изображением, включенным в диегезис. В рамках общей теории интертекстуальности кражу визуального изображения можно мыслить как метафору его деконтекстуализации, включения в чужеродный нарратив (текст или фильм): любая цитата «похищена» из своего исходного контекста, здесь же такой операции подвергается целостный визуальный знак¹.

Ниже будет сделана попытка, опираясь на ряд литературных текстов и особенно кинофильмов, выделить рекуррентные структуры, посредством которых, с одной стороны, организуется повествование о «краже образа», а с другой стороны, формируется или деформируется сам визуальный образ, попавший в рассказ.

Первые образцы такого сюжета — его можно назвать иконо-клептическим, «образокрадческим», — в литературе XIX в. еще нечетко выделяются из других повествовательных схем. Повесть Гоголя «Портрет» (1835) заканчивается таинственным исчезновением роковой картины — то ли похищенной, то ли рассеявшейся как дьявольское наваждение. В романе Бальзака «Кузен Понс» (*Le Cousin Pons*, 1847) рассказана история не кражи как таковой, а мошеннической манипуляции, посредством которой у главного героя отнимают его художественную коллекцию. Герои повести Лескова «Запечатленный ангел» (1873) выкрадывают назад конфискованную у них икону, но она обладает для них не денежной и не эстетической, а культурной ценностью (см.: [Зенкин 2017]). Персонаж новеллы Артура Конан Дойля «Шесть Наполеонов» (*The Adventure of the Six Napoleons*, 1904) крадет гипсовые слепки бюста французского императора, но не ради них самих, а пытаясь добыть спрятанную в одном из них дорогую жемчужину.

¹ Подсказано А. К. Жолковским. Пользуясь случаем, благодарю за ценные замечания всех участников обсуждения этой работы, представленной в форме предварительного доклада на Лотмановских чтениях в РГГУ в декабре 2019 г.

Иконоклептические сюжеты встречаются и в позднейшей литературе — например, в романах «Мальтийский сокол» Дэшила Хэммета (*The Maltese Falcon*, 1930)² и «Щегол» Донны Тартт (*The Goldfinch*, 2013)³. Особенно широкое распространение они получили в кино, прежде всего голливудском. Среди многочисленных реализаций этой модели можно назвать такие фильмы, как «Поезд» (*The Train*, 1964, режиссеры Джон Франкенхаймер и Артур Пенн), «Как украсть миллион» (*How to Steal a Million*, 1966, режиссер Уильям Уайлер), «Гамбит» (*Gambit*, 1966, режиссер Рональд Ним; ремейк 2012 г., режиссер Майкл Хоффман), «Афера Томаса Крауна» (*The Thomas Crown Affair*, 1999, режиссер Джон Мак-Тирнан), «Рок-н-рольник» (*RocknRolla*, 2008, режиссер Гай Ричи), «Лучшее предложение» (*The Best Offer / La migliore offerta*, режиссер Джузеппе Торнагоре, 2013), «Музейный отряд» (*The Monuments Men*⁴, 2014, режиссер Джордж Клуни). Фильмы в этом роде снимались и в СССР: «Возвращение “Святого Луки”» (1970, режиссер Анатолий Бобровский), «Старик-разбойники» (1971, режиссер Эльдар Рязанов), «Достояние республики» (1971, режиссер Владимир Бычков); несколько эпизодов с кражами картины — одной и той же — содержатся в фильме «Фавориты Луны» (*Les favoris de la lune*, 1984, режиссер Отар Иоселиани). Большинство перечисленных произведений, различных по качеству, относятся к массовой словесности и «жанровому» кино, прежде всего к жанру авантюрного «фильма о кражах» (*heist film*; см.: [Lee 2014]), включающему и триллеры, и комедии, но встречаются также и интеллектуальные романы (например, «Щегол»), военные драмы («Поезд») и т. д.

В истории культуры иконоклептический сюжет складывается вместе с возникновением художественного рынка, когда предметы искусства превращаются в ходкий товар и предмет инвестиций; одновременно они делаются и излюбленной добычей воров, например, в знаменитой истории похищения «Джоконды» из Лувра в 1911 г. Модный в 60-е — начале 70-х годов XX в., в последние десятилетия этот сюжет не исчезает, но воспринимается как условный стереотип и либо сокращается до частного мотива в составе более сложного повествования («Щегол»), либо склоняется на все лады в процессе художественной игры («Афера Томаса Крауна»). Это, вероятно, связано с новым статусом визуальных образов в современной цифровой цивилизации, где основной формой их кражи становится не умыкание оригинала, а незаконное тиражирование копий⁵.

Поэтику иконоклептического сюжета можно изучать в трех аспектах — нарратологическом, семантическом и риторическом.

1. Нарратология. Похищаемый образ по определению является предметом борьбы между другими актантами: детективы выслеживают воров, воры обманывают охрану и отнимают добычу друг у друга

² Роман был трижды экранизирован; наиболее известен фильм 1941 г. (режиссер Джон Хьюстон, в главной роли Хамфри Богарт).

³ Экранизирован в 2019 г., режиссер Джон Кроули.

⁴ В русской версии фильм был озаглавлен «Охотники за сокровищами». Английское название, по-видимому, отсылает к *the minute men* — наименованию американских ополченцев в годы войны за независимость США, которым уподоблены герои фильма, гражданские люди, призванные на войну.

⁵ О юридических и культурных проблемах, вызванных этим новым положением, см.: [Lindeperg, Szczepanska 2017].

(«Мальтийский сокол», «Возвращение “Святого Луки”», «Рок-н-рольщик»), владельцы иконы выкрадывают ее у арестовавших ее чиновников («Запечатленный ангел»), французские подпольщики («Поезд») или американские военные («Музейный отряд») выручают художественные ценности, награбленные нацистами в оккупированных странах⁶. Борьба часто заканчивается восстановлением статус-кво, похищенное произведение вновь занимает свое место в музее или частном собрании: так, в «Рок-н-рольщике» одна и та же картина несколько раз стремительно переходит из рук в руки в уголовном мире Лондона, пока не возвращается к исходному обладателю — жестокому и сентиментальному русскому олигарху, который считает ее своим талисманом, магическим предметом, приносящим удачу.

В фильме Гая Ричи камера ни разу не показывает эту картину с лицевой стороны, и зритель не узнает ничего конкретного об ее авторе и облике. Тем самым доводится до алгебраического схематизма типичная ситуация в подобных сценариях: перипетиями, связанными с законным и незаконным переходом собственности, затемняется собственный смысл художественных произведений. Для большинства персонажей иконоклептических сюжетов похищаемые шедевры важны своим происхождением (старинным возрастом, знатным авторством), от которого зависит их коммерческая стоимость, но не своим содержанием или формой⁷. Такие внутренне пустые, но высокоценные объекты, за обладание которыми идет сюжетная борьба, называются на киносценарном жаргоне, с легкой руки Альфреда Хичкока, словом *макгаффин*. В этой своей нарративной функции произведения визуальных искусств ничем не отличаются от других ценных предметов, способных служить двигателями авантюрной фабулы: денег, бриллиантов, секретных документов и т. д.

Парадокс образа-«макгаффина» драматически подчеркнут в одном из самых серьезных произведений на данную тему — фильме «Поезд». Бойцы французского Сопротивления, героически спасающие от врага художественную коллекцию (многие из них гибнут в ходе этой операции), — простые, не очень образованные люди, они мало ценят живопись и, если бы не приказ командования, просто пустили бы «музейный» эшелон под откос. В последней сцене, когда его наконец удалось остановить и отбить у немецкой охраны, камера поочередно показывает (глазами командира подпольной группы — актер Берт Ланкастер) то выгруженные из вагонов заколоченные ящики с трафаретными надписями «Ренуар», «Дега», «Пикассо», «Лотрек», — то тела заложников, которых нацисты расстреляли перед бегством (ил. 1, 2): неужели эти ящики с именами — что-то вроде рам с табличками — действительно стоили человеческих жизней?⁸

⁶ Такой сотериологический сюжет вообще распространен в современном кино, независимо от идеи спасения художественного наследия (ср., например, «Спасение рядового Райана» Стивена Спилберга, 1998).

⁷ Исключение составляет роман «Щегол» (но не его экранизация), где мотив кражи образа вообще приглушен и обставлен смягчающими обстоятельствами. Герои фильма «Музейный отряд» — профессиональные искусствоведы, но их знания об искусстве внешне-знаточеские, они касаются перемещений объектов и смены их владельцев, особенно при кражах.

⁸ Картины, за обладание которыми идет борьба, невидимы зрителям. Лишь одна из них кратко показана при слабом ночном освещении в первом эпизоде фильма, когда немецкий полковник осматривает музейную коллекцию перед ее конфискацией.



Ил. 1. Кадр из фильма «Поезд» (1964)
Fig. 1. A scene from the film *The Train* (1964)



Ил. 2. Кадр из фильма «Поезд» (1964)
Fig. 2. A scene from the film *The Train* (1964)

Также и в других, менее патетических вариациях сюжета зрительный образ как таковой вытесняется, замещается рамочными, парергональными элементами — например, упаковкой, скрывающей его от глаз. На уровне



Ил. 3. Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1941)
Fig. 3. A scene from the film The Maltese Falcon (1941)

фабулы это мотивируется необходимостью переносить и перевозить украденный шедевр — и вот его укладывают в ящик («Поезд», «Достояние республики»), прячут в чемоданчике («Афера Томаса Крауна»), в ведре, накрытом половой тряпкой («Как украсть миллион»), непринужденно носят в свертке, скрученным в трубку («Возвращение “Святого Луки”»)⁹. Оригинально решена эта тема в фильме «Мальтийский сокол»: заветная статуэтка впервые появляется в кадре завернутой в старые, обтрепанные газеты, т. е. визуальный образ заключен в оболочку из каких-то текстов, подобных тексту рассказа о нем (ил. 3)¹⁰. К этому классическому киноэпизоду может отсылать и «Щегол» (роман и фильм): герой-подросток завертывает в старую газету, где напечатана программа кинотеатров, драгоценную картину, то ли украденную, то ли спасенную им из разрушенного взрывом музея, а затем годами, рискуя разоблачением и ни разу не заглядывая внутрь, хранит и возит с собой этот сверток, чтобы в конце концов обнаружить, что его содержимое подменили и картина давно уже ходит по рукам в преступных сделках и разборках.

⁹ Этот мотив подготовлен другим: один из персонажей фильма, художник, несет по улице большой сверток с иконами, выданными ему для реставрации.

¹⁰ Так, правда, не в книге, а в киноэкранизации 1941 г. В исходном романе Хэммета пакет с соколом был завернут «в коричневую бумагу» [Hammett 1930: 189].

Рамочную функцию выполняют и замкнутые помещения, где хранится произведение. В фильмах «Гамбит» и «Как украсть миллион» закрытое пространство музея или частного особняка дублируется оптической рамкой сигнализации, окружающей таинственными лучами выставленную в зале скульптуру¹¹; во втором фильме бытовым метафорическим аналогом этого технического «гаджета» является хозяйственный чулан в том же зале, где прячутся ночью похитители (им приходится с трудом выбираться оттуда, после того как музейные служители запирают чулан снаружи). Вообще музейные средства безопасности могут служить необычной перцептивной рамкой для экспонатов. Так, в «Афере Томаса Крауна» фигурирует реальный нью-йоркский музей Метрополитен и дважды показаны в действии его защитные системы (против воров, против пожаров); своим сенсационно-зрелищным техническим эффектом они остраивают и динамизируют восприятие «привычных», неподвижно висящих на стенах картин¹². Из того же музея, не названного, но легко опознаваемого, выносит картину юный герой романа «Щегол», и в данном случае рамку образует катастрофический хаос после взрыва — вымышленного автором террористического акта.

Такое устройство повествования производит двойственное впечатление: с одной стороны, искусственный образ выделяется в фикциональном мире, демонстрируется крупным планом, притягивает к себе внимание читателя/зрителя; с другой стороны, это внимание постоянно отвлекается от него — на то, чем он визуально окружен, на фабульные события, мало связанные с его содержанием. В кино его могут показывать вскользь, с изнанки или под косым углом, фрагментами, полускрытым под слоем пыли — как в фильме «Щегол», где целостное изображение заглавной картины появляется лишь в заключительных кадрах. В одноименном романе нет и того: герой-рассказчик изучает спрятанную им картину заочно, по репродукциям, даже пишет на ее основе что-то вроде эссе по эстетике, но не пытается взглянуть на нее напрямую ни в то время, когда она хранится у него, ни позднее в музее, куда она вернулась после всех приключений.

Оторванный от связанных с ним смыслов, материальный носитель образа сводится к вещи; его овеществление могут даже инсценировать как драматический момент истины. В «Мальтийском соколе» (романе и фильме) собравшиеся вместе участники борьбы за драгоценную статуэтку вскрывают ее — соскребают черное покрытие и убеждаются, что под ним не желанное золото, а обычный, дешевый металл, что вся их кровавая распря

¹¹ Эти два фильма, созданные в Голливуде в одном и том же 1966 году по разным сценариям и разными съемочными группами, варьируют сходную фабулу: два похитителя, мужчина и женщина, крадут строго охраняемую небольшую скульптуру и сближаются в ходе этой рискованной игры, сопровождающейся подменами оригинала копиями. Похожи и некоторые элементы зрительного ряда — особенно упомянутая оптическая сигнализация, которую похитителям нужно как-то обойти; совпадает даже имя главной героини — Николь.

¹² В «Возвращении “Святого Луки”» парергональный эффект систем безопасности сведен к одному короткому плану, где в пустой раме от украденной картины жалко свешиваются провода сигнализации, отключенной воров.



Ил. 4. Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1941)
Fig. 4. A scene from the film The Maltese Falcon (1941)

была никчемной (ил. 4)¹³. Неподлинность этого «макгаффина» лишний раз подчеркивает, что его образный аспект изначально аннулирован, форма статуэтки несущественна по сравнению с ее аморфным материалом.

2. Семантика. Иконоклетический сюжет восходит к мифам о похищении сокровищ (Зевсова огня, золотого руна и т. п.), и, как и в мифах, похищаемый предмет окружен священной аурой, которая лишь в редких случаях мотивирована собственно религиозным характером образа-реликвии (в «Запечатленном ангеле» Лескова)¹⁴. Сакрализация не специфична для данного сюжета и часто встречается в других повествованиях, где никто ничего не крадет; она обусловлена общим феноменологическим статусом образа как такового¹⁵ и высокой значимостью художественных произведений, в частности визуальных, в новоевропейской культуре.

На уровне поведения действующих лиц образ окружен всеобщим почтением (короля играет свита); так, в фильме «Как украсть миллион» скульптуру везут в музей с торжественным полицейским эскортом, и по пути его приветствуют прохожие: военные отдают честь, служители церкви снимают

¹³ Трудно сказать, мог ли этот эпизод из недавнего романа Хэммета быть известен Илье Ильфу и Евгению Петрову, но в свой роман «Золотой теленок» (1931) они включили похожую сцену: двое жуликов распиливают украденные у «подпольного миллионера» гимнастические гири — наглядное воплощение тяжелой вещественности, — рассчитывая найти в них золото.

¹⁴ Об антропологическом, а не религиозном понимании сакральности см.: [Зенкин 2012].

¹⁵ «Образ всегда сакрален (...). Сакральность же означает отделенное, выделенное, вырезанное» [Nancy 2003: 11].

шляпу. Символом и средством сакрализации часто выступает уже упомянутая выше оккультация образа-«макгаффина»: скрытый от глаз благодаря той или иной оболочке, он получает таинственно-неопределенную значимость. Нередко его символическая ценность согласуется с материальной: в названии только что упомянутого фильма фигурирует «миллион» (страховая стоимость экспоната), а по ходу действия речь идет и о других коммерческих сделках с предметами искусства. Но возможен и обратный случай, когда денежная стоимость произведения представлена иронически, как явно несоразмерная его сакральному достоинству: ею интересуются профаны, невежественные, малокультурные персонажи. Так, в «Возвращении “Святого Луки”» и «Афере Томаса Крауна» варьируется сцена в музее, когда восторженный рассказ экскурсовода о произведении живописи прерывается обсуждением его рыночной цены¹⁶; в «Достоинии республики» сыщик из угрозыска тщетно пытается у музейного хранителя, сколько могут стоить похищенные экспонаты, и получает предсказуемый ответ: «Они бесценны».

Великие произведения искусства рассматриваются как национальное достояние, сверхценный культурный капитал, и в борьбе за них участвуют не только частные лица, но и целые государства. В «Музейном отряде» для их спасения от немецких или советских экспроприаторов формируют в 1944 г. специальный отряд американской армии. В «Поезде» фанатичный гитлеровский офицер (актер Пол Скофилд), которому летом того же года поручено вывезти из Парижа в Германию музейную коллекцию живописи, добивается для своего эшелона «зеленой улицы» на железной дороге, даже в ущерб нуждам армии фельдмаршала Рундштедта, которая обороняет Западный фронт от наступающих союзников: «Рундштедт рискует только своими солдатами», — говорит он, подразумевая, что искусство стоит больше целой армии¹⁷.

Еще чаще ценность образа зависит именно от его «нездешности» — принадлежности к чужой культуре, удаленной в пространстве и/или времени. Похищаемое художественное произведение никогда не бывает новинкой, оно создано давно и/или далеко: например, фигурка птицы в «Мальтийском соколе» предположительно ведет свое происхождение от средневекового Мальтийского ордена и, прежде чем стать объектом криминальной интриги в Сан-Франциско, успела побывать в ряде стран, очень далеких от Америки. В «Гамбите» 1966 г. похитители крадут древнюю скульптуру, в «Щегле»,

¹⁶ В советской ленте вопрос о стоимости картины задает вор, пришедший в музей на разведку и желающий проверить, не обманывают ли его с оплатой заказчика кражи. В американском фильме учительница, видя равнодушие детей-экскурсантов к показываемому им шедевру импрессионизма, прибавляет к своим ученым пояснениям: «А еще эта картина стоит сто миллионов баксов!» — чем сразу вызывает взрыв интереса. Ср. «Музейный отряд», где в немецкой шахте в конце войны найдены картины и золотой запас Германии: узнавших об этом журналистов мало волнуют художественные сокровища, зато обнаружение золота производит мировую сенсацию.

¹⁷ Вывозимые картины принадлежат к «дегенеративному» искусству постимпрессионизма, которое осуждалось нацизмом. Можно было бы сказать, что персонаж фильма — нацист-диссидент, ставящий искусство выше идеологических догм. Но скорее здесь действует чисто нарративная логика: картины выступают в роли «макгаффина», формального двигателя интриги, и это оттесняет на второй план любые идейные мотивировки.

«Возвращении “Святого Луки”» и «Стариках-разбойниках» — произведения классической голландской живописи XVII в. Временная дистанция и редкость делают художественный объект памятником культуры, сообщают ему «ценность старины» (см.: [Ригль 2018: passim]), которой в современной цивилизации автоматически обладает всякий реликт прошлого. Эта ценность может определяться еще и особыми обстоятельствами истории некоторых стран. Так, для советского послеоттепельного кино она должна была подтверждать связь России с мировой культурой, порванную вследствие революции и политической изоляции: действие фильма «Достояние республики» происходит в послереволюционные годы, и вульгарному своекорыстию похитителей художественных сокровищ противопоставлено убежденностью персонажей-большевиков (комиссаров, сотрудников угрозыска, простых матросов и солдат) в том, что эти сокровища, свезенные когда-то в Россию из других краев, необходимы для образования народа¹⁸. Также и в американской культуре сверхценными объектами часто выступают произведения не «родного», а «чужого», европейского искусства, забота о котором доказывает неразрывную связь Нового и Старого света. Например, в «Музейном отряде» американские искусствоведы едут на фронт Второй мировой войны, чтобы спасти от расхищения художественные ценности матери-Европы. Мотивами эстетической культуры изобилует «Щегол» (роман и фильм), но «своя» американская традиция представлена прежде всего неизобразительным и серийно-прикладным искусством мебели, а на этом фоне выделяется уникальный шедевр — картина голландского живописца XVII в. Фабрициуса; ее только и имеет смысл красть.

Сакрализуемый визуальный образ выступает как инородный, выделенный элемент в фикциональном мире, как чудесный артефакт, принесенный извне. Его название нередко фигурирует в заголовке текста или фильма («Мальтийский сокол», «Щегол», «Возвращение “Святого Луки”»), в соответствии с романтической традицией выносить в заглавие имя исключительного, часто волшебного предмета, включая некоторые интрадигетические образы («Неведомый шедевр» Бальзака, «Медный всадник» Пушкина, «Портрет Дориана Грея» Уайльда). Хотя в актантной структуре повествования похищаемый образ выполняет пассивную функцию объекта по А.-Ж. Греймасу [2000: 155], эта функция оказывается доминирующей, и на этом объекте сосредоточены не только интересы персонажей, но и внимание читателя/зрителя.

¹⁸ В том же фильме на уровне не столько диегезиса, сколько визуального ряда проходит и тема «восстановления связи времен» в истории русской культуры: для этого служит, особенно во вступительных кадрах, ряд мотивов древнерусской иконописи, читающихся как визуальные цитаты из «Андрея Рублева» Тарковского (1966; вышел в прокат только в конце 1971 г., после «Достояния республики»); для того же служат и визуальные цитаты из русской дореволюционной живописи («Видение отроку Варфоломею» Нестерова, 1890; «Купание красного коня» Петрова-Водкина, 1912). В некоторых сценах фильма реконструируются представления преданного забвению в официальной культуре авангардного театра 1920-х годов; эта реконструкция сама, в свою очередь, отсылает к фильму Александра Митты «Гори, гори, моя звезда» (1970), изображавшему художественную жизнь российской провинции в годы Гражданской войны; в обеих лентах был и общий исполнитель одной из главных ролей — Олег Табаков.

3. Риторика. Сакральный образ неподвижно заключен в свою рамку; образ-вещь также инертен, может вступать лишь в механическое движение — когда персонажи перетаскивают его с места на место и отбирают друг у друга. Характерно, что в качестве похищаемого образа всегда выступают произведения статичных искусств — живописи, скульптуры, — которые приводятся в движение именно посредством кражи, смены мест и владельцев. Более же всего иммобилизации, фиксации образа противодействуют визуальные метафоры и метонимии, вовлекающие его в игру подмен и трансформаций. Они захватывают (в случае кино) не только диегезис, но и зрительный ряд и образуют риторику иконоклептического сюжета.

Минимальной фигурой этой риторики является ассоциация визуального образа с живым человеком, одним из персонажей, — например, с самим похитителем или с его сообщницей: в фильмах «Как украсть миллион», «Гамбит» (1966), «Афера Томаса Крауна» кража образа метафорически отражает завоевание любви. Возможны и контрастные отношения между образом и персонажами — не столько на фабульном уровне, сколько в чисто визуальных переключках. В нескольких фильмах — «Как украсть миллион», а также в подражающих ему «Возвращении “Святого Луки”» и «Стариках-разбойниках» — в сцене похищения музейного экспоната камера показывает другие произведения, выставленные в зале, и это почти исключительно портреты; их персонажи как бы служат свидетелями преступления, идущий на дело вор проходит сквозь ряд их укоризненных взглядов (о сериализации образа см. ниже). «Возвращение “Святого Луки”» содержит и развитие такого мотива: сообщники по краже (актеры Олег Басилашвили и Екатерина Васильева) в двух разных эпизодах строят сами себе гримасы, глядясь в зеркало; их кривляющиеся антиобразы морально и эстетически противопоставлены спокойной красоте образов живописных.

Условием подобных метафорических уподоблений и контрастов является фигуративность похищаемых произведений искусства: среди них не бывает абстрактных или орнаментальных композиций, они всегда кого-то или что-то изображают, пусть даже в условно-модернистской манере, — не человека, так хотя бы птицу, как в «Мальтийском соколе» и «Щегле», или пейзаж, как в «Афере Томаса Крауна» и ремейке «Гамбита» 2012 г. С другой стороны, не должно быть и точного, буквального совпадения между двумя членами метафоры — визуальным образом и его похитителем: нам не известно ни одного сюжета, где бы человек крал свой собственный портрет¹⁹. Теоретически такой сценарий можно себе представить, и ближе всего к нему подходит фильм «Как украсть миллион», но и он не составляет исключения из правила. Героиня фильма (актриса Одри Хепберн) приходится внучкой модели, изображенной в похищаемой ею же статуэтке, и ее партнер по краже (актер Питер О’Тул) сумел распознать их фамильное сходство, т. е. по-искусствоведчески идентифицировать образ, угадать его прототип; но этот прототип все-таки значительно, на два поколения удален от коррелирующего с ним персонажа,

¹⁹ Взаимоотношения человека со своим изображением/отражением являются распространенной темой в культуре — от мифа о Нарциссе до «Портрета Дориана Грея». Однако они, по-видимому, никогда не осмысляются как кража образа — скорее, наоборот, образ грозит похитить внутреннюю сущность своего «хозяина».

да и визуально, на глаз зрителя два лица, изображенных на экране, — актрисы и статуи — не очень похожи. Их соотношение имеет характер скорее метонимии, чем метафоры: изображение бабушки становится для внучки, независимо от их предполагаемого сходства, критически важным предметом, от похищения/возвращения которого, согласно фабуле фильма, зависит благополучие ее семьи. Образы, метонимически связанные с личностью персонажа, присутствуют и в других произведениях — в «Рок-н-рольщике», где картина — талисман русского олигарха — вообще невидима зрителю и не может быть на кого-либо похожа, или в «Щегле», где украденный образ, бережно укрываемый от всех, дает герою чувство собственной идентичности:

С картиной я чувствовал себя не таким смертным, не таким заурядным. Картина была мне опорой и оправданием, поддержкой и сутью. Краеугольным камнем, на котором держался целый собор [Тартт 2015: 367]²⁰.

Другой фигурой образной риторики является умножение, с е р и а л и з а ц и я. В сюжетах с интрадиггетическими образами главное изображение вообще нередко бывает окружено второстепенными, выступает на их фоне. В «Портрете» Гоголя фон создают два института формирующегося арт-рынка — лавка торговца картинами в начальной сцене и художественный аукцион в последней части; в «Запечатленном ангеле» Лескова ангельский лик входит в состав переносного иконостаса старообрядческой артели; наконец, особенно часто образную рамку образует коллекция музея или частного собрания, откуда и совершается кража («Поезд», «Как украсть миллион», «Гамбит», «Возвращение “Святого Луки”», «Старики-разбойники», «Достояние республики», «Афера Томаса Крауна»). В фильме «Как украсть миллион» картинами завешены не только музейные залы, но и особняк, где живет героиня (правда, некоторые из них — поддельные); фрагменты живописных полотен демонстрируются даже и вне диегезиса, вместе со вступительными титрами фильма. В «Мальтийском соколе» заглавное изображение не включено само по себе ни в какой ряд, это единственный предмет искусства во всем сюжете; зато Дэшил Хэммет ввел в свой роман другую, компенсирующую серию (в книге она разработана подробнее, чем в экранизации) — ряд старинных имен, образующих историю статуетки, перечень ее прежних владельцев; эту историю, не связанную с развитием криминальной интриги и выполняющую чисто риторическую функцию, подробно рассказывает один из персонажей.

Серия — это не просто множество элементов, но линейная последовательность, которая может иметь начальную и конечную точки. Примером серии, идущей к конечному завершению, являются «Шесть Наполеонов» Конан Дойля. Серийность здесь обусловлена «технической воспроизводимостью» произведений искусства — изготовлением идентичных

²⁰ Чуть выше герой романа называет потаенную картину своим «секретиком» (my secret); она выполняет функцию тех «сокровищ», которые переживаются ребенком как магический фетиш: «В обладании химерическим секретом для него заложена основа его личности» [Кайа 2007: 228].

слепков с оригинала, которым и занимается будущий вор. Она находит свое продолжение в жизни, в серийных преступлениях, совершаемых для их получения, причем вора интересуют не сами образы — завладев ими, он их тут же уничтожает, — а нечто скрытое в их материальной глубине или изнанке; склеенные из двух половинок бюсты подобны двустворчатым раковинам, одна из которых скрывает в себе жемчуг. Действия вора можно читать как метакритическую притчу о поисках тайного, скрытого смысла, разрушающих образную целостность изучаемого произведения. Можно усмотреть здесь и овеществление образа-«макгаффина», распространенное на целую партию идентичных слепков: заключенный внутри бюста клад (жемчужина) не имеет ничего общего с его визуальным обликом (фигурой Наполеона)²¹. И все же главный эффект новеллы состоит в другом — в разделяемом героями и читателем стремлении исчерпать серию, добраться до ее конечного элемента, в котором таится искомый приз. К финишу приходит уже не арестованный вор, а разоблачивший его сыщик Шерлок Холмс, который торжественно, при свидетелях разбивает последний из шести бюстов (не украденный, а выкупленный им у законного владельца) и извлекает из обломков скрытый ключ ко всей серии, разгадку детективной фабулы.

Известно, что серийные структуры играют важную роль в работе бессознательного и, в частности, в такой аффективно насыщенной деятельности, как коллекционирование: «... человек всегда коллекционирует сам себя (...). Коллекция создается из череды элементов, но ее последним элементом служит личность самого коллекционера» [Бодрийяр 2020: 116–117]²². Недостающий элемент коллекции сулит конец серии, но тем самым и аффективной жизни субъекта. Так, неврастеничный герой фильма «Лучшее предложение», компенсируя свою боязнь реальных женщин, собирает у себя в доме тайный музей-гарем — огромную галерею женских портретов²³; ее-то у него и крадут всю сразу в результате мошеннической аферы — не умея выбрать один желанный образ, человек обречен потерять всю серию. Роль завершающего элемента в ряду какое-то время разыгрывает манящая героя живая девица, но она оказывается воровкой-наводчицей, и после ее исчезновения коллекционеру вместо красавиц на картинах оставляют в насмешку гротескный визуальный образ — уродливо-недоделанного и, разумеется, бесполого железного андроида, которого ранее монтировали из отдельных деталей у него на глазах: символ серийной сборки, которая никогда не дойдет до целостного образа (ил. 5, 6).

Другой тип серии, в которую включается похищаемый образ, возникает при игре подмен, где есть не конечная, а лишь начальная точка — оригинал, повторяемый далее в копиях, порой очень многочисленных. Художественные

²¹ Из овеществления образов вытекает возможность чисто вещественной, «безобразной» перделки этого сюжета, осуществленная в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (1928), где сокровище прячут не в каком-нибудь фигуральном изображении, а в обычном предмете обстановки. В отличие от упомянутой выше сугубо предположительной реминисценции из Хэммета в «Золотом теленке», данное сюжетное заимствование весьма вероятно и уже отмечалось в критике (см.: [Щеглов 2009: 88]).

²² О серийности см. также: [Ласан 1966].

²³ Визуальный мотив галереи с портретами (воображаемых) возлюбленных, возможно, следует читать как ироническую реминисценцию из эпизода со старым донжуаном в фильме Федерико Феллини «Город женщин» (1980).



Ил. 5. Кадр из фильма «Лучшее предложение» (2013)

Fig. 5. A scene from the film *The Best Offer / La migliore offerta* (2013)



Ил. 6. Кадр из фильма «Лучшее предложение» (2013)

Fig. 6. A scene from the film *The Best Offer / La migliore offerta* (2013)

объекты, фигурирующие в иконоклептических сюжетах, бывают как вымышленными (т. е. никогда не существовавшими, с выдуманной историей), так и известными в действительности (хотя при киносъемках обычно все же используются их копии). К первому разряду относятся предметы похищений из «Гамбита», «Как украсть миллион», «Фаворитов луны», ко второму, более

многочисленному, — из «Возвращения “Святого Луки”»²⁴, «Стариков-разбойников», «Лучшего предложения», «Музейного отряда», «Щегла». Промежуточное положение занимает «Достояние республики», где в украденной художественной коллекции выделяется картина Пинтуриккио под названием «Мальчик в синем» — фактически модифицированная копия знаменитой картины этого художника, персонаж которой одет в красное; подлинник хранится в Дрезденской галерее и не мог оказаться в России 1920-х годов, но авторы фильма не стали заменять его совсем вымышленным произведением, по видимому стремясь сохранить ауру подлинности вокруг интрадиегетического образа. Визуальный образ, включенный в фикциональное повествование, создает в нем «эффект реальности», самой своей искусственностью привязывая вымышленный мир к миру действительному; но, независимо от своего происхождения, мнимые и немнимые произведения равно становятся предметом подделки и подмены²⁵. Поддельной оказывается статуэтка мальтийского сокола в одноименном романе и фильме, из-за которой несколько персонажей лишились жизни; другая статуэтка, из фильма «Как украсть миллион», была создана в начале XX в. отцом ее нынешнего владельца, но последний выдает ее за произведение Бенвенуто Челлини²⁶. Другие подмены происходят на визуальном уровне, без намерения кого-либо обмануть: статуэтку дважды заменяют условными, не-образными субститутами — сначала букетом цветов, когда ее увозят на выставку, а потом, в ходе кражи из музея, издевательской бутылкой, к которой до этого тайком прикладывался один из охранников (ил. 7, 8).

И в этом фильме, и в «Гамбите» (1966) подмены образа способствуют комедийной разработке иконоклептического сюжета: произведение искусства крадут понарошку, оно либо само ненастоящее, с неподлинным авторством, либо порождает серию копий, причем эстетический (комический) эффект производится именно серийным умножением образа. В «Гамбите» сюжет похищения разыгрывается дважды, сначала как план, излагаемый вором своей будущей сообщнице (актеры Рональд Кейн и Ширли Мак-Лейн), а затем как его реальное осуществление. В первой версии фигурирует только один искусственный образ — скульптурная голова древней императрицы, которую предстоит украсть, но она уже дублируется живым лицом героини, выбранной на роль наводчицы из-за внешнего сходства с нею. Во второй версии серия еще более разрастается: объект похищения окружен другими художественными изображениями, он хранится в сейфе, а вместо него выставлена искусная копия, в ходе похищения их меняют

²⁴ Фильм вольно воссоздает реальную историю кражи этой работы Хальса в 1965 г.

²⁵ «В итоге экономической истиной становится культурный парадокс: такой жажде подлинности способна удовлетворить одна лишь контрафакция», — писал по довольно близкому поводу Жан Бодрийяр [2020: 109].

²⁶ Эпоха создания статуэтки обозначена внешностью персонажа — эксцентричного живописца и мастера подделок (актер Хью Гриффит): среди других действующих лиц, одетых и постриженных по моде 1960-х годов (Одри Хепберн носит костюмы от Живанши), он выделяется не только комически выпученными глазами, но и шевелюрой и бородой в стиле «прекрасной эпохи» рубежа XIX–XX вв., т. е. полувековая дистанция, отделяющая «нынешнее время» от момента, к которому восходит образ-«макгаффин», осмыслена как старомодность.



Ил. 7. Кадр из фильма «Как украсть миллион» (1966)
Fig. 7. A scene from the film *How to Steal a Million* (1966)



Ил. 8. Кадр из фильма «Как украсть миллион» (1966)
Fig. 8. A scene from the film *How to Steal a Million* (1966)

местами и перепрятывают, а в финале обнаруживается существование еще нескольких идентичных копий, оставшихся на другом краю света, — одну из них прилюдно разбивают (жертвенное уничтожение — постоянный мотив сюжетов с интрадиегетическими образами, оно может быть и травматичным, и катартичным, как в «Шести Наполеонах»), но в шкафу у мастера-копииста, оказывается, стоят еще три... (ил. 9)²⁷.

Такие открытые серии, где зафиксирован не конец, а начало — исходный образ, открывающий ряд искусственных или живых реплик, — создаются вольным комбинированием, монтажом и перестановкой. В этом же состоит и

²⁷ В ремейке «Гамбита» (2012) серия гораздо короче: мошенники подсовывают богатому коллекционеру две картины-подделки — одну демонстративно разоблачают для отвода глаз, а другой тайком подменяют ценный оригинал, который она копирует. Нет и сходства между героиней и картиной (пейзажной).



Ил. 9. Кадр из фильма «Гамбит» (1966)

Fig. 9. A scene from the film *Gambit* (1966)

творческая деятельность современного художественного музея — бесконечно обновляемой экспозиции, в отличие от коллекций, стремящихся к исчерпанию и неподвижности. По словам Михаила Ямпольского, музей представляет собой «место виртуальных связей, там можно что угодно поместить рядом с чем угодно и установить странные, неожиданные ассоциации и взаимосвязи»; этой работой занимается куратор — «специалист по организации сериальности предметов, их складыватель воедино, пытающийся придать смысл некоему искусственному единству совершенно разнородных вещей» [Ямпольский 2019: 382]. Как показывают сюжеты о «краже образов», функцию их художественного «складывателя» может исполнять не только куратор, но и вор — например, в фильме «Афера Томаса Крауна» (1999).

Название «*The Thomas Crown Affair*» не поддается однозначному переводу, так как английское слово *affair* может означать и «воровскую аферу», и «любовное приключение»; в фильме имеет место и то и другое, причем возлюбленной вора становится женщина-детектив, расследующая его кражу. Зрителю бросаются в глаза кинореминисценции, обозначенные на самом заметном ему уровне кастинга. С одной стороны, «Афера Томаса Крауна» является ремейком первого фильма с тем же названием, который вышел в 1968 г.²⁸; живой «цитатой» из него служит исполнительница главной роли в старой ленте Фэй Данауэй, которая в ремейке сыграла обособленную внефабульную роль комментатора-психоаналитика. С другой стороны, неправдоподобные приключения, фигура непобедимого и неотразимого, пренебрегающего законом авантюриста-джентльмена, применяемые им сложные технические фокусы и гаджеты отсылают к фильмам о Джеймсе Бонде, которого в 1990-е годы играл Пирс Броснан — он же исполнитель роли Томаса Крауна, еще один цитатный элемент в подборе актеров.

²⁸ В этом первом фильме (режиссер Норман Джуисон) мотив кражи образа отсутствовал, предметом «идеального ограбления» служило не художественное произведение, а наличные деньги. Сценарист фильма Алан Трастмен в дальнейшем принял участие и в создании ремейка 1999 г.

Общей игровой установкой фильма соответствует игровой характер его фабулы, изобилующей мотивами нарративных и собственно визуальных подмен и отражений. Биржевой магнат Томас Краун, разыграв сложную комбинацию (с подставными грабителями, запущенными для отвлечения охраны), похищает картину из музея, водит за нос следствие, незаметно возвращает покражу на место, но крадет другое полотно, из того же зала... Все эти молодецкие забавы он творит эстетски-бескорыстно, с театральным блеском, подобно знаменитому фокуснику Гарри Гудини. В их ходе сменяют друг друга всевозможные манипуляции с визуальным образом: собственно кража произведений искусства (несколько раз) и их передача из рук в руки, подмена оригинала копией, маскировка картины другой, заслоняющей ее наподобие экрана или написанной прямо поверх нее, эффектное смывание с нее этой «маски» струями противопожарной системы; есть и эпизод уничтожения образа, заключенного в оболочку, — подруга Крауна (актриса Рене Руссо) вслепую, не открывая, сжигает ящик с какой-то картиной, то ли подлинной, то ли поддельной. Самый оригинальный фабульный поворот происходит ближе к концу: уже подозреваемый в краже, Краун извещает полицию о предстоящем возврате картины в музей, но является туда не один, а с целой командой двойников, стремительно передающих друг другу чемоданчики, в одном из которых предположительно находится полотно; вычислить настоящего вора, отличить «оригинал» от серии «копий» оказывается невозможно²⁹.



Ил. 10. Кадр из фильма «Афера Томаса Крауна» (1999)
Fig. 10. A scene from the film *The Thomas Crown Affair* (1999)

Одинаковая внешность этих людей стилизована под фигуру на репродукции, которая висит в доме Крауна и скрывает собой похищенное им музейное полотно (ил. 10, 11). Сам этот прием двойной экспозиции — один живописный образ заслоняет другой — напоминает об известном эпизоде из истории искусства: знаменитая картина Гюстава Курбе «Происхождение мира» (1866) висела в доме Жака Лакана, скрытая за пейзажем, специально написанным для этой цели

²⁹ Этот мотив, опять-таки не применительно к художественным объектам, уже был намечен в финальном эпизоде фильма 1968 г.: полиция, подстерегающая Крауна на кладбище, где он должен забрать закладку с деньгами, сбита с толку целой колонной въезжающих в ворота одинаковых машин-катафалков.



Ил. 11. Кадр из фильма «Афера Томаса Крауна» (1999)
Fig. 11. A scene from the film *The Thomas Crown Affair* (1999)

Андре Массоном. Там оккультация образа мотивировалась его шокирующей непристойностью, здесь же — тем, что это краденое произведение (как потом выясняется, все-таки его копия). Художественное соотношение двух скрывающих одна другую работ также значимо, включает в себя параллелизм и инверсию: у Лакана невинным пейзажем заслонялось изображение безлицей, но эротичной женской фигуры, в фильме же импрессионистский пейзаж Клода Моне, который воссоздает уникальное впечатление и не содержит никаких персонажей³⁰, сам заслонен ироническим автопортретом Рене Магритта «Сын человеческий» (1964) — схематично-концептуальным изображением безлицей (лицо заслонено зеленым яблоком) человеческой фигуры, которое легко поддается адекватному воспроизведению и действительно известно во множестве репродукций. Та же картина Магритта насмешливо глядит на растерянных детективов со стены музея, и она же, целой пачкой отпечатков, вываливается из захваченного ими чемоданчика одного из псевдо-Краунов, причем последний и сам представляет собой одну из реплик того же образа³¹. Иными словами, в развитии одного из главных эпизодов фильма работает серийный принцип современного искусства, а субъективность импрессионизма контрастирует с рациональностью концептуализма, предшественником которого был Магритт; один тип образа накладывается на другой, одна эстетика перекрывает другую и разворачивается далее во внешнем, не-образном мире — эффектное «кураторское» решение!

* * *

Итак, в сюжете о «краже образа» потенциально заложены две возможных тенденции, в разной степени реализуемые в различных произведениях

³⁰ По-видимому, это вымышленное произведение: такой картины нет в каталоге музея Метрополитен.

³¹ Ремейк «Аферы Томаса Крауна» вышел в один год (1999) с первым фильмом «Матрица» режиссеров Вачовски, и используемый его героем прием репликации виртуальных копий аналогичен размножению электронных программ и вирусов; ср. компьютерного персонажа «Матрицы» — «агента Смита», непобедимого в силу своей бесконечной серийности.

литературы и кино: с одной стороны, нарративно-семантическая фиксация, с другой стороны, риторическая динамизация. Становясь предметом денежных сделок и воровских махинаций, сакрализуемый визуальный образ овеществляется, становится темным материальным объектом, на который, по сути, незачем смотреть; благодаря же ассоциациям и серийным подменам, сопровождающим его похищение, он вовлекается в игру, которая захватывает не только собственно искусство, но и реальный мир. Как уже отмечено, у этой двойственности есть историческое измерение: современная цивилизация, практикующая техническую воспроизводимость образов, заменяет культуру сверхценных, «тяжелых» оригиналов культурой «легких», подвижных, в пределе вообще виртуальных и иерархически равных друг другу копий, что подрывает самую идею подлинности и собственности. Кинематограф, сближаясь в этом с современным музеем, переосмысливает иконоклектический сюжет, превращая уголовный казус в ироническую утопию свободного, никому не принадлежащего образа.

Источники

- Тартт 2015 — *Tartt D.* Щегол / Пер. А. Завозовой. М.: АСТ; Corpus, 2015.
Hammett 1930 — *Hammett D.* The Maltese falcon. New York; London: Alfred A. Knopf, 1930.

Литература

- Бодрийяр 2020 — *Бодрийяр Ж.* Система вещей [1968] / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: РИПОЛ Классик, 2020.
- Греймас 2000 — *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях [1966] // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 153–170.
- Зенкин 2012 — *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012.
- Зенкин 2017 — *Зенкин С.* Образ и сказ: «Запечатленный ангел» Лескова // Сборник Матице српске за славистику = Славистический сборник = Review of Slavic Studies. 2017. Књ. 92. (Verba volant, scripta manent: Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова / Ред.-сост. Н. Поселягин, М. Трунин). С. 413–428.
- Кайуа 2007 — *Кайуа Р.* Секретные сокровища // Кайуа Р. Игры и люди: Статьи и эссе по социологии культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 224–231.
- Ригль 2018 — *Ригль А.* Современный культ памятников: его сущность и возникновение [1903] / Пер. с нем. Г. Гимельштейна. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018.
- Щеглов 2009 — *Щеглов Ю. К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
- Ямпольский 2019 — *Ямпольский М. Б.* Изображение: Курс лекций. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Lacan 1966 — *Lacan J.* Écrits. Paris: Seuil, 1966.
- Lee 2014 — *Lee D.* The heist film: Stealing with style. London; New York: Wallflower, 2014.
- Lindeperg, Szczepanska 2017 — À qui appartiennent les images?: Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres / Éd. par S. Lindeperg, A. Szczepanska. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.
- Nancy 2003 — *Nancy J.-L.* Au fond des images. Paris: Galilée, 2003.

References

- Bodriiari, Zh. (2020). *Sistema veshchei* [Trans. from Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets: le consommation des signes*. Paris: Gallimard]. Moscow: RIPOL Klassik. (In Russian).
- Greimas, A.-Zh. (2000). Razmyshleniia ob aktantnykh modeliakh [Trans. from Greimas, A.-J. (1966). *Réflexions sur les modèles actantiels*. In A.-J. Greimas. *Sémantique structurale*, 172–186. Paris: Larousse]. In G. K. Kosikov (Trans., Intro.). *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: From structuralism to poststructuralism], 153–170. Moscow: Izdatel'skaia gruppa "Progress". (In Russian).
- Iampolskii, M. B. (2019). *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [The image: Lectures]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kaiua [= Caillois], R. (2007). Sekretnye sokrovishcha [Trans. from Caillois, R. (1944). *La communion des forts*. Marseille: Le Sagittaire]. In R. Kaiua [= Caillois]. *Igry i liudi: Stat'i i esse po sotsiologii kul'tury* [Games and people: Papers on sociology of culture], 224–231. S. N. Zenkin (Trans., Ed.). Moscow: OGI. (In Russian).
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil. (In French).
- Lee, D. (2014). *The heist film: Stealing with style*. London; New York: Wallflower.
- Lindeperg, S., Szczepanska, A. (Eds.) (2017). *À qui appartiennent les images?: Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. (In French).
- Nancy, J.-L. (2003). *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- Rigl' [= Riegl], A. (2018). *Sovremennyi kul't pamiatnikov: ego sushchnost' i vozniknovenie* [Trans. from Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*. Wien: W. Braumüller]. Moscow: CEM, V-A-C press. (In Russian).
- Shcheglov, Iu. K. (2009). *Romany Il'fa i Petrova. Sputnik chitatelia* [The novels by Ilf and Petrov: A reader's guide]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakh. (In Russian).
- Zenkin, S. N. (2012). *Nebozhestvennoe sakral'noe: Teoriia i khudozhestvennaia praktika* [The sacred without gods: Theory and literary practice]. Moscow: RGGU. (In Russian).
- Zenkin, S. (2017). *Obraz i skaz: "Zapechatlennyi angel"* Leskova [Image and discourse: Leskov's *The Sealed Angel*]. *Zbornik Matitse srpske za slavistiku = Slavisticheskii sbornik = Review of Slavic Studies*, 92, 413–428. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Сергей Николаевич Зенкин
доктор филологических наук
главный научный сотрудник,
Институт высших
гуманитарных исследований,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-66-68
профессор, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 190069, Санкт-Петербург,
Набережная канала Грибоедова, д. 123
Тел.: +7 (812) 644-59-11 *61704
✉ sergezenkine@hotmail.com

Information about the author

Sergey Zenkin
Dr. Sci. (Philology)
Leading Researcher,
Institute for Advances Studies
in the Humanities,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-66-68
Professor, National Research University
Higher School of Economics
Russia, 190069, St. Petersburg,
Griboyedov Canal Emb., 123
Tel.: +7 (812) 644-59-11 *61704
✉ sergezenkine@hotmail.com