С. Н. Зенкин [ab]
ORCID: 0000-0002-0114-0588
✉ *sergezenkine@hotmail.com*
[a] *Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Санкт-Петербург)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

Образ и остров (наррация и визуальность в «Изобретении Мореля» Адольфо Бьой Касареса)

Аннотация. В статье подробно разбирается перцептивная структура, заданная в романе аргентинского писателя Адольфо Бьой Касареса «Изобретение Мореля» (1940), и в частности функционирование в повествовательном тексте искусственных аудиовизуальных «образов» — фантастических подобий живых людей, о которых в нем идет речь. Демонстрируются динамическая рамка, в которую заключены «образы», сакрализация их «изнанки» (машинного оборудования, которым они созданы), онтологическая неполнота самих «образов»-иллюзий и составляемого ими мира. Роман Бьой Касареса построен на конфликтном взаимодействии образа и слова, последним выражением которого является его текст, приписанный безымянному герою-рассказчику.

Ключевые слова: Адольфо Бьой Касарес, «Изобретение Мореля», визуальный образ в повествовании

Для цитирования: *Зенкин С. Н.* Образ и остров (наррация и визуальность в «Изобретении Мореля» Адольфо Бьой Касареса) // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 53–85. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-53-85.

Статья поступила в редакцию 6 декабря 2018 г.
Принято к печати 13 января 2019 г.

© С. Н. ЗЕНКИН

S. N. Zenkin [ab]
ORCID: 0000-0002-0114-0588
✉ *sergezenkine@hotmail.com*
[a] *National Research University*
Higher School of Economics (Russia, St. Petersburg)
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*

The image and the island (Narrative and visuality in Adolfo Bioy Casares' *The Invention of Morel*)

Abstract. The paper considers in detail the perceptive structure in Adolfo Bioy Casares' *The Invention of Morel*, in particular, the functioning of the artificial "images" — fantastic copies of living people — in the narrative text. These holographic copies, created by a genius inventor and dwelling on an uninhabited island in the Pacific, are distanced from the reader by a dynamic frame — in terms of discourse (the ambiguity of the storyteller and the commentator), space (the geographical distance of the island) and time (the chronological ambiguity of the novel's plot, where the chronology is replaced by a week's time, recurring in cycles, during which the copies have been "recorded"). The "images" are perceptively incomplete: they can be seen and heard, but the storyteller cannot touch them. The "images" are a technological illusion, and they have a tangible underside — the underground machinery projecting them into the island's space; entering this underground hall is experienced as entering a sacred, enchanted place, which leads to an initiation transforming the person. All the "images" together seem to form a small world, which the storyteller protagonist seeks to join, but this world is ontologically invalid, lacking the subject: it is not a real world, but more a museum or an archive. Not the visual imagery itself, but only the verbal narrative, created by the protagonist over the course of his adventures, is capable of overcoming the ontological defect, of bringing a wholesome meaning to the "images'" existence. Bioy Casares' novel is based on the conflicting interaction between the image and the word, where the ultimate expression of the latter is the very text that we read.

Keywords: Adolfo Bioy Casares, *The Invention of Morel*, visual image in narrative

To cite this article: Zenkin, S. N. (2019). The image and the island (Narrative and visuality in Adolfo Bioy Casares' *The Invention of Morel*). *Shagi / Steps, 5*(2), 53–85. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-53-85.

Received December 6, 2018
Accepted January 13, 2019

© S. N. ZENKIN

В романе Адольфо Бьой Касареса «Изобретение Мореля» (1940) научная фантастика, на которую указывает уже заглавное слово «изобретение», уживается с мистикой. На уровне непосредственных фабульных мотивировок речь идет о техническом изобретении, позволяющем точно воспроизводить всевозможные объекты, включая движущихся и говорящих людей: традиционно такое копирование, создание двойников считалось магической операцией, но здесь оно осуществляется «материалистически», как абсолютно совершенная волновая иллюзия, наводимая излучением новейших проекторов. «Я не творю жизнь», — подчеркивает сам изобретатель Морель (с. 108/130)[1], относя свою деятельность именно к науке, а не к волшебству. Зато в дискурсе рассказчика, сталкивающегося с его изобретением, техническая фразеология время от времени уступает место «колдовской», профанный регистр — сакральному: «Я пишу эти строки, чтобы оставить свидетельство о недобром чуде» (para dejar testimonio del adverso milagro) (с. 17/8). Этот рассказанный в романе опыт «недоброго», негативного сакрального развивается по схеме мистической инициации: удаление от мира («следуя традиции отшельников» — с. 35/33), одичание, временная смерть, а затем вступление в новый социум и в иной порядок бытия.

Поскольку в романе речь идет о создании иллюзий, естественно прочитать его как притчу о художественном творчестве[2], или о литературном чтении[3], или даже как предвосхищение «постсовременной» эпохи симулякров[4]. При подобных аллегорических толкованиях есть опасность сосредоточить все внимание на Мореле и его изобретении, хотя очевидно, что главный герой романа — не он, а безымянный персонаж-рассказчик, чьими глазами он показан.

Хорхе Луис Борхес, которому посвящено «Изобретение Мореля», написал к нему предисловие, где хвалил «замечательный», «безупречный» сюжет, придуманный его другом Бьой Касаресом; по его словам, он сам «обсуждал ‹...› сюжетные детали» романа с автором [Борхес 2001: 350–351]. Элементами или факторами этого сюжета являются пространственно-временны́е координаты действия, игра упоминаемых и избегаемых в рассказе мотивов, соотношение профанного и сакрального начал в фантастическом вымысле, онтологический статус действующих лиц. Не все эти факторы улавливаются обычным инструментарием нарратологии, так как ими формируется не только повествовательная цепь событий, но и экзистенциальная ситуация субъекта, в свою очередь обусловленная особой ролью, которую играют в этом романе в и з у а л ь н ы е о б р а з ы.

---

[1] Здесь и далее первая цифра в скобках отсылает к оригинальному испанскому тексту романа [Bioy Casares 1968], а вторая — к русскому переводу Веры Спасской [Бьой Касарес 2011]. Учитывается также перевод В. Симонова [Биой Касарес 2001]. Перевод иногда исправлен и уточнен, как правило без специальных оговорок на этот счет. Фамилию аргентинского писателя по-разному транскрибируют русскими буквами: Бьой или Биой.

[2] См.: [Blanchot 1959: 127–129; Peters 2013: 299–376]. Дэвид Галлахер замечал, что заголовочная формула «La invención de Morel» двусмысленна и может интерпретироваться в металитературном ключе: «Заголовок подчеркнуто загадочен — может быть, в нем имеется в виду, что рассказчик сам выдумал Мореля, а может быть, он рассказывает об изобретении, сделанном Морелем» [Gallagher 1975: 253].

[3] «…У нас остается только один способ существования — проскользнуть между двумя страницами Книги и самим сделаться литературой, подобно тому как герой “Изобретения Мореля”, проскользнув между двумя образами, сам делается образом и уходит из жизни, чтобы войти в вымысел» [Женетт 1998: 146].

[4] См., например: [Dowling 1992; Kantaris 2005; Smith 1993; Bozzetto 1999].

Коловращение вечности

Повествовательная рамка в «Изобретении Мореля» оставлена намеренно смутной; автор последовательно путает в тексте любые следы, позволяющие ответить на вопросы «кто рассказывает?», «где рассказывает?», «когда рассказывает?»

Речь ведется от лица главного героя, имя которого неизвестно и в чьей биографии реальность перемешана с вымыслом. Он венесуэлец, в прошлом связанный с литературным журналом «Кохо илюстрадо» (с. 189/81), который действительно существовал и сыграл существенную роль в истории испаноамериканского модернизма; но этот журнал издавался в Каракасе в 1892–1915 гг.[5], за много лет до предполагаемого времени действия романа. Вымышленным является названный в тексте сотрудник журнала — поэт Ордуньо; не имеет точного реального прототипа и другое лицо, упоминаемое в связи с жизнью рассказчика на родине, — «властный Валентин Гомес» (с. 190/81), которого лишь приблизительно можно соотнести с диктатором Хуаном Висенте Гомесом, правившим Венесуэлой в 1908–1935 гг. Рассказчик бежал из своей страны, спасаясь от наказания; он называет себя то «приговоренным к смерти» (с. 20/11), то «осужденным на пожизненное заключение» (например, с. 91/107), но невозможно понять, за что именно. Критики могут лишь гадать на сей счет: так, Морис Бланшо полагал, что герой романа «скрывается от политического преследования» [Blanchot 1959: 127][6], а Жак Жиляр, сочинивший свою изощренную детективную версию романного сюжета, ничтоже сумняшеся утверждает, что этого человека «разыскивают за убийство» [Gilard 1995: 139]. Единственный слабый намек на роковое деяние рассказчика содержится в его словах: «Смерти ‹...› представлялся случай оборвать мою жизнь ‹...› в дни перед приходом полиции» в его жилище (с. 82/95–96): следует ли понимать, что в эти дни он рисковал жизнью в каком-то опасном предприятии, революционной акции? В любом случае его сообщения о своем преступлении, осуждении и т. п. приходится принимать с осторожностью: на протяжении своего рассказа он настолько одержим навязчивой идеей полицейского преследования, которого боится даже на другом краю света и чьи коварные козни подозревает во всех и всем, — что этот рассказ отчетливо наводит на мысль о паранойе[7]. Не большее доверие, чем этот «ненадежный» рассказчик, вызывает и таинственный «издатель» его повести: о личности этого человека не известно вообще ничего, но он иногда снабжает текст своими критическими примечаниями, что-то в нем поправляет и сокращает, высказывает к нему мелочные придирки.

---

[5] См.: [Zanetti 2005/2006]. Странное название журнала, «Иллюстрированный хромец», было образовано от прозвища одного из его основателей Мануэля Мариа Эчесуриа, который действительно страдал хромотой.

[6] Предположение Бланшо согласуется с заключительными признаниями рассказчика о любви к родине — «другой Венесуэле», врагами которой (и его собственными врагами) являются «сеньоры из правительства» и «полиция во взятой напрокат форме», т. е., видимо, парамилитарные отряды (с. 189/81). Однако этому предположению противоречит косвенное упоминание об «ошибке правосудия», жертвой которой, возможно, стал рассказчик (с. 18/8).

[7] Это подозрение лишь усиливается при попытках рассказчика мыслить рационально, педантично расставляя свои сбивчивые идеи по пунктам: «во-первых… во-вторых… в-третьих…» (см.: [Camurati 1990: 108]).

Странным и недостоверным выглядит место действия. В своих скитаниях рассказчик-беглец добрался из Южной Америки до Индии, а оттуда по совету некоего итальянца Омбрельери отправился дальше, в Полинезию; высадившись в порту Рабаул (остров Новая Британия близ Новой Гвинеи), он затем в одиночку на весельной лодке поплыл по океану дальше, до острова, который, по его утверждению, «называется Виллингс и входит в архипелаг Эллис» (с. 22/14). Автор романа явно прокладывал по глобусу самый длинный и невероятный маршрут: достаточно сказать, что его последний, гребной этап, от Новой Британии до островов Эллис (ныне государство Тувалу), составляет более 3000 километров, а остров под названием Виллингс вообще неизвестен. Со своей стороны, и неведомый «издатель» сомневается, что рассказчик действительно попал туда, куда думает: острова Эллис, пишет он, имеют иной рельеф и иную растительность. Таким образом, место, где происходит действие романа, ускользает из реальной географической протяженности: настоящая утопия[8], причем, как часто бывает в утопиях, в ее «нигдешнем» пространстве символически отображена структура человеческого мира. По своей внутренней топографии остров разделяется на две зоны — топкую «низину», постоянно заливаемую приливами, где вынужден прятаться беглец-латиноамериканец, и скалистый холм, где стоят таинственные постройки и появляются говорящие по-французски «пришельцы», похожие на праздных европейских туристов[9]. Герой романа все время перемещается из одной зоны в другую — делает вылазки на холм, снова укрывается в трясине, пересекая границу между «природой» и «цивилизацией», бродит по коридорам и подвалам «музея» на холме, пытается открывать разные помещения (назначение некоторых так и остается неизвестным), прячется от внезапно появляющихся «пришельцев». Эти скрытные передвижения, постоянно сопровождаемые страхом поимки, превращают пространство острова в лабиринт — мотив, которым особенно интересовался друг романиста Хорхе Луис Борхес[10].

[8] О связи романа Бьой Касареса (в основном на уровне авторской идеологии, а не опыта, переживаемого героями) с утопической «островной» традицией в мировой литературе см.: [Levine 1982: 90–97]. Непосредственным литературным источником «Изобретения Мореля» был роман Герберта Уэллса «Остров доктора Моро» (1896); Moreau и Morel — этимологические дублеты одной и той же французской фамилии, так что само заглавие аргентинского романа «с сыновним чувством отсылает к другому изобретателю-островитянину, доктору Моро» [Борхес 2001: 351]. Вообще же сюжет о затерянном в океане острове, где безумный изобретатель ставит опасные и жестокие опыты, использовался и другими писателями, например Жюлем Верном в романе «Равнение на флаг» (Face au drapeau, также 1896 г.). Жан Клер отметил сходную структуру в таких произведениях, как «Дни и ночи» (1897) Андре Жарри и «Locus solus» (1914) Раймона Русселя; в последнем романе есть и женский персонаж, носящий — возможно, по совпадению — имя Фаустина, как и у Бьой Касареса. См.: [Clair 1975: 188].

[9] Эта колониальная социальная структура, которая включает в себя, в качестве представителей подчиненной нации, еще и испаноговорящих поваров и официантов, прислуживающих «пришельцам», была впервые рассмотрена Вольфрамом Нитчем [Nitsch 2004: 112]. Такая структура издавна повторяется в «островных» сюжетах, начиная с «Бури» Шекспира (Просперо — Калибан) и «Робинзона Крузо» Дефо (Робинзон — Пятница).

[10] «…Остров так же важен для Бьоя, как лабиринт для Борхеса. Бьой несомненно рассматривает мир как лабиринт, подобно Борхесу, а остров, по-видимому, кажется ему столь значимым оттого, что это *отрезанный* и *изолированный* элемент мира-лабиринта» [Gallagher 1975: 249].

Особенно сложно и неоднородно устроено романное время. В «Изобретении Мореля» упоминаются два основных события: техническое оборудование острова, завершившееся «поселением» там искусственных подобий самого Мореля и его друзей, и появление на острове героя-рассказчика, который вступает в контакт с этими подобиями. Первое событие как будто датировано достаточно точно, но на самом деле противоречиво. Еще до прибытия на остров рассказчик узнает, что «году в двадцать четвертом белые построили там» (с. 18/9) свои странные сооружения; эта дата согласуется с двумя популярными музыкальными пьесами, которые бесконечно проигрывает оставленный ими патефон[11]. Однако на острове обнаруживается еще и другое, анахроническое произведение — книжка, датированная 1937 г.; у нее есть и материальный оригинал, и иллюзорный дубликат — как же она могла быть «заснята», технически скопирована вместе с друзьями Мореля, если вышла в свет лишь много лет спустя?[12]

Неопределенной является и хронология приключений рассказчика, высадившегося на остров через «несколько лет» (с. 20/11) после компании Мореля, чья одежда кажется ему немного старомодной. Роман написан в форме его дневника — парадиегетического, полуповествовательного словесного жанра, который отличается от чистого повествования тем, что действие синхронизировано с рассказом: в момент каждой записи рассказчик еще не знает, что будет дальше. В таком тексте особенно важны календарные датировки, пусть даже условные. Как писал Морис Бланшо (не в связи с Бьой Касаресом), календарь — это «демон, вдохновитель, композитор, провокатор и сторож» того, кто ведет дневник; календарь включает его деятельность в горизонт повседневности и тем самым служит «предохранительным барьером от опасности письма». Удерживая от рискованного ухода в неопределенную область самодовлеющего слова-вымысла, дневник внушает своему автору «странную уверенность, что можно наблюдать и познавать самого себя» [Blanchot 1959: 252, 255, 257]. Бланшо имел в виду главным образом писательские дневники; но герой-рассказчик «Изобретения Мореля» — как раз и есть интеллектуал, тесно связанный с литературой и пытающийся «наблюдать и познавать самого себя». Он прямо называет себя «писателем» (с. 91/108), хотя его собственные творческие замыслы — скорее философско-эссеистические; главное же, в своих дневниковых записях он сообщает о постепенном приобщении к фантастическому, едва ли не художественному творческому проекту, осуществленному на острове другим человеком. Он не писатель, а активный читатель этого проекта, стремящийся сам в него внедриться, сделаться его персонажем (см.: [Forgues 1979]). Дневник для него — действительно промежуточная, полухудожественная форма опыта, а его финальную гибель можно интерпретировать как наглядную художествен-

[11] «Чай на двоих» (из американского мюзикла «No, no, Nanette», 1924) и «Валенсия» (из одноименного голливудского фильма 1926 г.; написана эта мелодия тоже в 1924 г.).

[12] Очередное смешение реальности и вымысла: предполагаемый автор этой книжки, французский военный инженер Бернар Форест де Белидор (1697–1761), действительно занимался устройством гидравлических машин, наподобие той, что установлена на острове Мореля; но у него нет сочинения под названием «Travaux — Le Moulin Perse», якобы изданного в Париже в 1937 г. и найденного рассказчиком романа в островном «музее» на краю света.

ную демонстрацию «смерти автора», которая будет провозглашена в литературной критике лишь через несколько десятилетий (см.: [Peters 2013]).

Учитывая такую экзистенциальную значимость дневника, кажется тем более любопытным, что его хронология, привязка к календарным датам совершенно спутана. Датировки записей отсутствуют[13], а немногие обманчиво точные временные указания обрывочны и не создают связной последовательности: «Вчера в сотый раз я уснул на этом пустынном острове» (с. 19/10), «за пятнадцать дней приливы трижды превращались в наводнения» (с. 34/31), «все началось восемь дней назад» (с. 40/39), «моей решимости хватило на четыре дня» (с. 60/66), «я следил в течение семнадцати дней» (с. 125/152). Невозможно соотнести эти временны́е периоды с отдельными «вчера» и «сегодня», которые мелькают в дневнике[14]. К тому же повествовательный дискурс не всегда следует хронологическому порядку и то отступает неопределенно далеко назад, то вновь возвращается к моменту изложения. Следуя примеру Робинзона Крузо, рассказчик пытается вести какой-то календарь, хотя бы для исчисления приливов, грозящих утопить его в низине: «Я делаю зарубки на стволе, ведя счет дням; любая ошибка — и я захлебнусь» (с. 22/14). Но этот импровизированный календарь не используется для датировок дневниковых записей и, видимо, плохо соотносится с календарем общемировым. Пытаясь устранить этот разрыв, рассказчик отмечает в качестве временно́го ориентира необыкновенное атмосферное явление: «У меня есть факт, который поможет читателям определить время второго появления пришельцев: на следующий день на небе засияли два солнца и две луны» (с. 78/89). Он надеялся, что «этот мираж ‹...› виден повсюду; виден и в Рабауле» (с. 78/89), — но нет, чудо с небесными светилами оказалось сугубо локальной иллюзией, как и само «появление пришельцев»; за пределами острова его никто не мог видеть, поэтому его невозможно объективно датировать.

Сбивчивому времени повествования противостоит в романе другое время, структура которого постепенно раскрывается рассказчику и читателям: это неделя, которую провели на острове изобретатель Морель и группа его друзей и в течение которой они были засняты чудесной аппаратурой и превращены в абсолютно точные голографические копии самих себя; с тех пор эти копии

[13] Для сравнения можно взять следующий роман Адольфо Бьой Касареса «План бегства» (1945), имитирующий другую парадиегетическую форму — не дневника, а переписки. Его герой тоже ищет разгадки странных и фантастических событий, с которыми он сталкивается на острове (точнее, на небольшом архипелаге у побережья Французской Гвианы), и этой разгадкой тоже оказывается сложно организованная иллюзия, внушаемая людям; но, в отличие от дневника в «Изобретении Мореля», эта история размечена точными датировками писем, отсылающими к 1914 г.

[14] Бессвязность времени не так резко переживается читателем романа, как зрителем кинофильма, поскольку длительность просмотра, в отличие от времени чтения, жестко запрограммирована. Возможно, именно этим объясняется соблазн как-то упорядочить, рационализировать время действия при переносе «Изобретения Мореля» в кино. Так, во французской экранизации (1967, режиссер Клод-Жан Боннардо) дневник главного героя, вопреки тексту романа, снабжен точными и более или менее правдоподобными датировками, относящимися к зиме 1935 г. (противоречащая им дата издания «книжки» Белидора — 1937 г. — в фильме не упомянута). Там же, кстати, «исправлена» и безымянность автора дневника: в своей последней, предсмертной записи он называет себя — «Меня зовут Луис…».

пребывают на острове, повторяя слова и жесты той недели. В отличие от времени повествования, которое с переменной скоростью движется то вперед, то назад, время голографической записи — это циклическое время «вечного возвращения» (с. 62/68), «коловращения вечности» (eternidad rotativa, с. 127 / пер. В. Симонова, с. 68). Структура читательского восприятия романа устроена так, что смутные биографические, географические и хронологические координаты повествования образуют перцептивную рамку, в которой постепенно, словно фигура на неясном фоне[15], выступает структура perpetuum mobile — вновь и вновь развертывающейся во времени технической иллюзии, созданной гением Мореля.

Идея вечного возвращения наверняка принадлежала к числу тех «сюжетных деталей» романа, которые Бьой Касарес обсуждал с Борхесом. Она излагается в нескольких эссе самого Борхеса, вошедших в его сборник «История вечности» (1936): «Учение о циклах», «Циклическое время», — и на эту же идею Борхес обиняками, чтобы не давать заранее подсказку читателю, намекает в своем предисловии к «Изобретению Мореля»: «…Бьой дает новую, чисто литературную разработку понятия, которое опровергали Августин и Ориген, которое отстаивал Луи-Огюст Бланки и которое с незабываемой музыкальностью передал Данте Габриель Россетти…» [Борхес 2001: 351][16]. Содержание этой идеи у Бьой Касареса иное, чем в философско-поэтической традиции, которую напоминает Борхес. Как в древней мифологии, так и в рационалистической мысли XIX в. вечное возвращение выводили из конечности числа элементов — мистических мировых сил или простейших химических тел, — из которых формируются реальные объекты; их комбинации должны рано или поздно исчерпаться, а потому неизбежно будут повторяться, воспроизводя одни и те же факты. Такую онтологическую репликацию, якобы заданную объективным устройством мира и развернутую на просторы Вселенной, Бьой Касарес в своей «новой, чисто литературной разработке» заменяет искусственно смоделированным «коловращением», которое происходит не в пространстве, а только во времени, на территории маленького удаленного острова. Населенный иллюзорными копиями людей, этот остров и сам превращается в настоящий о б р а з — точнее, в серию идентичных, бесконечно повторяющихся подвижных картин.

[15] Этот мотив — постепенное проступание фигуры на фоне при упорном всматривании — дважды упоминается в тексте: «…точно фигуры, которые, как подметил Леонардо, начинаешь видеть, глядя какое-то время на пятна сырости» (с. 39/37); «маленьким я рассматривал книги с картинками и играл в открытия: чем дольше смотришь на картинку, тем больше находишь в ней новых предметов…» (с. 71–72/81). Внутри фикционального романного мира рамками служат сам остров, изолированный от мира, и его внутренняя топография: низменная, бесформенная часть, природный хаос мокрой трясины, обрамляет культурно оформленную область «музея».

[16] Вероятно, опять-таки во избежание «спойлеров» автор предисловия не упоминает в своем перечне самого знаменитого из мыслителей, писавших о вечном возвращении, — Фридриха Ницше.

Неприкосновенность образа

В таком циклическом, замкнутом на себя хронотопе обитают о б р а з ы Мореля и его компании; может быть, никогда «образ героя», этот избитый термин литературно-художественной критики, не получал такого иронически буквального значения.

Слово imágenes, «образы», повторяется в тексте много раз, начиная уже с первой встречи рассказчика и «пришельцев»:

> Их необъяснимое появление можно было бы отнести за счет этой душной ночи, подействовавшей на мой мозг; однако это не образы и не галлюцинации — это настоящие люди, по крайней мере такие же настоящие, как я (с. 20 / 11).

В этом первом, негативном упоминании («не образы и не галлюцинации…») речь идет о ментальных, психических «образах»-галлюцинациях; потом, поняв, кто такие эти «настоящие люди», рассказчик станет систематически именовать их тем же словом, но уже в смысле искусственных «образов» технической фантасмагории, и отсюда второй, параллельно применяемый к ним термин:

> Какой невыносимый кошмар — жить на острове, населенном искусственно созданными призраками (fantasmas); влюбиться в один из этих образов (imágenes) — еще хуже, чем влюбиться в призрак (пожалуй, нам всем хочется, чтобы любимое существо отчасти было призраком) (с. 113 / 137).

Еще позднее, уже освоившись с «образами», он увидит в них защиту от своих потенциальных преследователей: «Жить среди этих образов — счастье» (с. 127 / 155). Словом «образы» постоянно пользуется в своей речи и их создатель Морель, например: «Разве вы не ощущаете параллели между судьбами людей и образов?» (с. 108 / 130). И, наконец, разобравшись в его «изобретении», рассказчик выводит философское обобщение, где все тем же словом обозначается реально сохраняющийся «где-нибудь» эквивалент умершего человека: «Где-нибудь, там или сям, непременно пребывает образ, прикосновение, голос тех, кто ушел из мира живых (“ничто не теряется…”)» (с. 117 / 64).

Цитата в скобках, в оригинале выделенная курсивом, — «*nada se pierda*…» — довольно загадочна. Можно принять ее за начало фразы, традиционно приписываемой Антуану Лавуазье и выражающей закон сохранения массы в химических процессах: «Ничто не пропадает, ничто не творится вновь, все трансформируется» (Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme); впрочем, на самом деле в «Начальном учебнике химии» (1789) Лавуазье формулировал свою мысль другими словами. А главное, рассказчик «Изобретения Мореля» имеет в виду сохранение не массы или материи, а формы, о б р а з а; возможно, оттого он и обрывает цитату из Лавуазье, отбрасывая последние слова о «трансформации всего», — для него-то форма умерших пребывает вечно, никак не трансформируясь. Такая концепция ближе соответствует другому французскому тексту, который мог быть известен рассказчику, а тем бо-

лее автору «Изобретения Мореля»[17]; писатель, которому он принадлежит, был высоко ценим в среде испаноамериканских модернистов[18]. Речь идет о знаменитом фрагменте из фантастической новеллы Теофиля Готье «Аррия Марцелла» (1852), где выражена отдаленно восходящая к античному атомизму вера в бесконечное сохранение форм:

> В самом деле, ничто не умирает, все пребывает вечно; никакой силе не уничтожить то, что некогда существовало. Всякий поступок, всякое слово, всякая мысль, упав во всеобъемлющий океан сущего, вызывает круги, которые расходятся, все расширяясь, до последних пределов вечности. Материальная форма исчезает лишь в глазах обывателей, в то время как призраки, отделяющиеся от нее, заселяют бесконечность. ‹...› Иным могучим, страстным умам удалось приблизить к себе безвозвратно минувшие, казалось бы, века и оживить людей, мертвых в глазах всех других. Любовницей Фауста была дочь Тиндара, и он перенес ее из таинственных бездн Гадеса в свой готический замок (пер. Е. Гунста [Готье 1972: 341])[19].

Нельзя утверждать, что в романе Бьой Касареса непосредственно цитируется этот пассаж из Готье; однако именно на его мотивах основаны и рассуждения рассказчика, и проект Мореля. Изобретатель-демиург, заменяя мистику техникой, создает искусственные «образы» людей и заселяет ими если не бесконечное мироздание, то необитаемый остров; а герой-рассказчик завязывает любовные отношения с одним из этих «образов» — точь-в-точь как упомянутый у Готье гётевский Фауст, сочетавшийся браком с тенью Елены Прекрасной, или как герой фантастического рассказа самого Готье, явившийся на любовное свидание с жительницей древних Помпей, от которой сохранилась только копия — природная, а не искусственная, отпечаток тела в вулканической лаве.

Итак, у слова imágen в романе переменное, плавающее значение: сначала оно значит призрачную галлюцинацию (синоним — fantasma), затем техническое подобие (синоним, встречающийся в речи Мореля, — simulacro, с. 106/128) и, наконец, полноценный образ-форму, онтологически мало чем уступающий платоновскому эйдосу. Интересно, однако, что это ценностное

---

[17] В романе вообще много отсылок к Франции: некоторые персонажи носят французские имена, они разговаривают на французском языке, декламируют французские стихи и т. д.

[18] Его почитателем был, в частности, лидер этого литературного направления, никарагуанский поэт и прозаик Рубен Дарио, связанный с упомянутым у Бьой Касареса журналом «Кохо илюстрадо» и написавший новеллу «Странная смерть брата Педро» (1893/1913), на романтический сюжет об отношениях человека с визуальным изображением. Пользуюсь случаем поблагодарить М. Ф. Надьярных за ценные сведения о латиноамериканском контексте «Изобретения Мореля», которыми я лишь в малой мере смог воспользоваться.

[19] Изобретение Мореля, позволяющее, по его замыслу, переселять души живых людей в иные, иллюзорные тела, уже сопоставляли с сюжетом другого произведения Готье — повести «Аватар» (1856) (см.: [Rosa 2002: 48]). Фантастический сюжет об отчуждении и заточении живых душ вновь использован в позднейшей новелле Бьой Касареса «Дело жизни» (Los afanes, 1967) — на сей раз в бытовых декорациях современного города, без создания изолированного мирка-острова.

возвышение «образа» не приводит к его сакрализации. На словах придавая все более серьезную значимость морелевским созданиям, рассказчик ведет себя с ними все более непринужденно. Как уже сказано, для их обозначения он использует еще и слово fantasma, «призрак», и один-два раза — aparición, «(при)видение» (совсем отсутствует еще один синоним — espectro). В своем взвинченном, полубезумном состоянии он еще до появления «пришельцев» готов столкнуться с какими-то мистическими существами, способными преследовать человека, — но тут же ставит их в один ряд с преследователями посюсторонними: «Я боялся нашествия призраков — или полицейских, что было менее вероятно» (с. 30–31/26). Слово fantasma мелькает и в обрывочном разговоре самих «пришельцев»: «Сейчас не время для историй о привидениях» (с. 59/65). Как бы там ни было, в этих «пришельцах», при всей странности их появления на безлюдном острове, рассказчик с самого начала видит реальных людей: «это не образы и не галлюцинации — это настоящие люди» (с. 20/11). И относится он к ним именно как к обычным людям: испытывает симпатию к одним, неприязнь к другим, любит, ревнует; самое большее — подозревает, что это переодетые полицейские агенты, приехавшие его арестовать: идея безумная, но не предполагающая никакой сакрализации. Обнаружив, что «пришельцы» не замечают его, он готов объяснить это мистически — тем, что он сам сделался невидимым из-за губительного климата или даже что он и «пришельцы» — мертвецы, пребывающие в разных, параллельных мирах; но, развивая такую «потустороннюю» гипотезу, он тут же доводит ее до юмористического абсурда:

> …пришельцы — компания умерших друзей; я — странник на манер Данте или Сведенборга, а может, тоже мертвец, только иной касты, в иной миг своей метаморфозы; этот остров — чистилище или небо для тех мертвецов (значит, должны быть и другие небеса — если бы существовало одно на всех и нас снова ждали бы там прелестная супруга и ее литературные среды, многие давно бы перестали умирать) (с. 81/93–94).

Его отношения с «образами» вообще напоминают комедию. Он опасливо подсматривает за ними, боясь быть замеченным и принимая их за преследователей, потом начинает ухаживать за одной из женщин по имени Фаустина[20]. Поначалу она кажется ему антипатичной, подобной ранее виденным визуальным образам — «похожей на какую-нибудь цыганку или испанку с самых безвкусных картин» (с. 32/28). Скоро, однако, он начинает чувствовать к ней влечение, увидев ее в компании «теннисиста с бородкой» (с. 33/30) — т. е. изобретателя Мореля, к которому он далее будет ее ревновать, поначалу отказываясь в этом признаться; его любовь возникла по жираровской схеме миметического желания, после того как он увидел, что Фаустину желает кто-то другой (см.: [Mac Adam 2002: 120]). Его ухаживания неуклюжи: то он объясняется ей в любви, удивляясь, что она не обращает на него ни малейшего внимания,

[20] Ее имя, по позднейшему объяснению Бьой Касареса, отсылает не к легенде о Фаусте, а к лирике французского поэта рубежа XIX–XX вв. Поль-Жана Туле, некоторые стихи которого обращены к Фаустине (Фостин) (см.: [Ulla 1990: 76]).

то оскорбляет перед нею соперника-«теннисиста» — по-французски, на языке «пришельцев» — и тут же сам признается себе в нелепости своей выходки: «Неудачная шутка…» (с. 64 / 71).

Профанным, лишенным какого-либо демонического величия кажется и сам этот «теннисист», творец иллюзорного мира Морель. В описании его облика подчеркиваются вульгарные черты ряженого:

> Одет в теннисный пиджак гранатового цвета — слишком для него широкий, белые брюки и белые с желтым туфли огромного размера. Борода кажется приклеенной. Кожа женская, желтоватая, мраморная на висках. Глаза темные, зубы — отвратительные (с. 55 / 59).

Рассказчик видит в нем соперника в любви, и, как положено по теории Рене Жирара, они кое в чем схожи между собой: например, оба мечтают насильственно обладать равнодушной к ним женщиной[21]. За этой стереотипной историей любви и ревности стушевывается, отступает на второй план другая функция Мореля — бога-творца, создавшего иллюзорный мирок «образов»[22]. В частности, рассказчик, даже узнав историю морелевского изобретения, мало задумывается о мотивах дальнейших действий изобретателя. Соответственно в романе эти действия так и остаются мало объясненными. Если Морель, как он намекает в своей речи перед друзьями, сам безуспешно ухаживал за Фаустиной («надежды внушить ей любовь остались далеко позади» — с. 101 / 121) и, отвергнутый ею, решил «навечно воплотить в жизнь свою сентиментальную мечту» (с. 101 / 121), то для этого достаточно было бы изготовить свой собственный портрет — пусть и приукрашенный, например изображающий героя в объятиях любимой. Вместо этого Морель затевает жестокий эксперимент с убийственным превращением в «образы» целой группы живых «оригиналов» — себя самого, возлюбленной дамы, а заодно и других членов своей компании, которые неведомо для себя играют роль рабов и лошадей, умерщвлявшихся при погребении древнего вождя, дабы служить ему в загробном царстве.

Сакрализации не получается и здесь. Жертвенные ассоциации, которые могут возникать при критическом исследовании романного текста, остаются вне непосредственного читательского восприятия: слишком малозначительными и даже комичными выглядят персонажи-«образы» по ходу сюжета. Их 12–15 человек, они слабо индивидуализированы (обычно обозначаются какой-нибудь одной физической приметой — «бородач», «толстяк», «большеголовая женщина») и происходят неизвестно откуда: говорят на международном

---

[21] Морель: «Поначалу я думал или убедить ее приехать сюда вдвоем ‹…›, или попытаться похитить ее (тогда мы ссорились бы вечно)» (с. 102 / 121). Рассказчик: «Порой я думаю, что крайне вредные условия южной части острова, где я живу, сделали меня невидимым. Это было бы совсем неплохо: я мог бы похитить ее, ничем не рискуя…» (с. 58 / 54).

[22] Напротив, этот аспект усилен в итальянской экранизации романа (1974, режиссер Эмидио Греко), где главный герой время от времени делает попытки богоборческого восстания. В одной из сцен он вызывающе встает лицом к лицу с «образом» Мореля, который его, разумеется, не видит, а в самом конце, уже умирая от губительных последствий «съемки», разбивает подземные машины, обеспечивающие существование морелевского псевдомира, — т. е. стремится уничтожить изобретателя вместе с его изобретением.

французском языке (по уточнению рассказчика, «на хорошем французском, даже слишком правильно, почти как южноамериканцы» — с. 60/66), носят космополитические имена Алек, Дора, Ирен и даже откровенно условное «Джейн Грей», как английская королева XVI в. В большинстве эпизодов они хаотично мелькают небольшими группами, не совершают никаких значимых поступков, не разыгрывают никакой вразумительной «истории», а просто выставляют себя напоказ: любопытная пародия avant la lettre на так называемое «бездельное» или «праздное сообщество», проблемой которого озаботились философы конца XX в., начиная с Жан-Люка Нанси. Их разговоры всякий раз обрываются, ничем не завершившись, — либо из-за естественной удаленности рассказчика, мешающей следить за беседой, либо из-за его скрытности, заставляющей прятаться, не дослушав очередного диалога, либо из-за того, что развитие сцены прерывается само собой, как в центральном эпизоде «заявления» Мореля, когда тот пытается собрать в одном зале всех своих спутников (безуспешно, явились не все) и объяснить им суть своего эксперимента (безуспешно, его не дослушали). Отдельные образы-персонажи плохо складываются в интегральный образ-картину, а их отрывочные и по большей части банальные речи не образуют единого осмысленного текста. В них скорее угадываются цитаты — случайные, разрозненные кадры из какого-то кинофильма о жизни богачей, развлекающихся в загородном доме на лоне природы; возможно, такой фильм действительно существовал и был одним из источников романного сюжета, не случайно эти сцены так легко переводятся обратно на язык кино в экранизациях «Изобретения Мореля»[23].

«Образы» Мореля и его гостей аффективно тусклы, и этого не меняет даже любовная страсть рассказчика к одной из дам. Все они — продукты «технического воспроизведения», которое, по Вальтеру Беньямину, лишает даже художественное изображение сакральной ауры. Однажды зафиксированные сверхсовершенной аппаратурой, они обречены, словно персонажи сегодняшних электронных «гифок» или художественных видеоинсталляций, без конца повторять одни и те же жесты и слова («сцены проигрываются снова и снова, как в театре» — с. 62/69), никогда не сгущаясь в сознании читателя/зрителя до реальной или же мистической полноты.

Отчетливее всего это проявляется в их чувственной неполноценности, неприкосновенности. Создавшая их аппаратура, по утверждению изобретателя, в принципе способна улавливать и воспроизводить все чувственные характеристики объекта (вещи, животного, человека), создавая его интегральную перцептивную копию: «Ты видишь Мадлен, слышишь ее, можешь ощутить вкус ее кожи, ее запах, коснуться ее рукой — значит, перед нами сама Мадлен» (с. 107/129). В действительности, однако, рассказчик воспринимает

[23] Роман Бьой Касареса изначально погружен в кинематографический контекст. Кроме уже упомянутых выше фильмов, откуда заимствованы два его музыкальных лейтмотива, еще одним источником — на сей раз собственно визуальным, а не аудиальным — были киноленты с Луизой Брукс, по признанию самого писателя навеявшей ему фигуру Фаустины (см.: [Rodriguez Barranco 2005: 221]). По замечанию одного из комментаторов, кинематограф 1920-х годов вообще изобиловал метакинематографическими мотивами двойников, копий, репродукций живых людей, сближающимися с центральным мотивом «Изобретения Мореля» (см.: [Höfner 2002: 102–104]).

морелевские «образы» только двумя чувствами — зрением и слухом. Он не может их обонять или пробовать на вкус и никогда не прикасается к ним, все время избегает контакта:

> Бородач продолжал идти к Фаустине и не столкнулся со мной лишь потому, что я резко отступил в сторону (с. 64/71).
>
> Я остановился, потом, напрягшись, проскользнул между ними, чуть их не задев… (с. 77/88).

Такие жесты как будто можно было бы объяснить просто пугливостью героя, воспринимающего «образы» как опасных «призраков». Можно объяснить их и сюжетной условностью: поскольку иллюзорные «образы» не наделены собственным восприятием, они не только не видят рассказчика, но и не могут тактильно ощущать его; при физическом соприкосновении они останутся к нему совершенно бесчувственны, как если бы он коснулся трупа, и автор избавляет его — или он сам уклоняется — от такого травматичного опыта[24]. Однако подобные объяснения неудовлетворительны, так как герою романа не дано прикоснуться не только к людям-образам, но даже и к искусственному образу неживых предметов, от которых не приходилось бы ждать ответной реакции. Живя впроголодь в необитаемой части острова, он надеется добыть себе пищу в «музее». Поначалу, еще до появления «пришельцев», ему удается найти там какие-то старые съестные припасы (видимо, оставшиеся еще с 1924 г.), но в дальнейшем все его попытки похитить что-либо из кушаний, приготовляемых на кухне призрачными «образами» поваров[25], остаются неосуществленными. В том же «музее» он видит «призрак трактата Белидора — книги, которую унес с собой две недели назад», — и может коснуться реальной книги, лежащей у него в кармане, но не ее подобия: «Я ощупал карман, вытащил книгу, сравнил ‹...›. Я не мог даже дотронуться до книги, лежавшей на столе…» (с. 94/111). Все, что рассказчику удалось взять и унести из мира морелевских иллюзий, — это несколько «листков тонкой желтой бумаги с текстом, напечатанным на машинке» (с. 97/116): «заявление» изобретателя,

[24] Намеком на подобный опыт вроде бы является эпизод (мы к нему еще вернемся), где «образ» Мореля растаптывает, не замечая ее, цветочную клумбу, разбитую влюбленным рассказчиком для Фаустины: как будто мир «образов» может физически воздействовать на мир рассказчика, но не наоборот. Однако как раз такого в тексте прямо и не сказано — говорится лишь, что «на пути туда и обратно он прошел по моей бедной клумбе» (с. 57/62), мы не знаем, пострадали ли от этого цветы. Экранизация К.-Ж. Боннардо в очередной раз «выпрямляет» слишком неопределенное романное повествование средствами кино, недвусмысленно резко показывая столкновение «образов» с реальным миром: один из призрачных приятелей Мореля случайным прикосновением сбивает с ног живого человека-рассказчика, т. е. его иллюзорная «плоть» тяжела и массивна, словно металл или камень. После этого случая рассказчик, «снимая» самого себя в компании Мореля и его друзей, тщательно избегает дотрагиваться до кого-либо из них, особенно до Фаустины, и лишь визуально имитирует близость с нею, держа руки на минимальном расстоянии от ее тела (в танце, в символических ласках).

[25] «В моем воображении, мучительно дразня, возникли пышные булочки и другая еда ‹...› наверняка в буфетной ее предостаточно» (с. 76/87), «стяну что-нибудь из съестного» (с. 94/111).

которое тот начал было читать и не дочитал перед своими друзьями. В дальнейшем этот текст частично включается в повествование рассказчика, сокращается неведомым «издателем», т. е. полноценно функционирует в реальном мире: но именно как т е к с т, а не как материальный предмет, который можно было бы пощупать. В этом отношении «листы желтой бумаги» столь же бесплотны, как и устная речь Мореля, произнесенная при их чтении.

Осязательный опыт особенно трудно дается рассказчику в отношениях с возлюбленной. Вначале, еще не поняв толком, что за «образ» перед ним, он страшится при мысли дотронуться до нее:

> …Потом двинулась ко мне. Я мог бы коснуться ее рукой. Эта мысль привела меня в ужас (словно я опасался коснуться призрака). Было что-то жуткое в том, насколько ей безразлично мое присутствие (с. 45 / 45–46).

Здесь «образ» Фаустины (собственно, еще безымянной) еще представлен как сакрально опасный, запретный: он сравнивается с «призраком» (fantasma), мысль о прикосновении к нему «приводит в ужас» (horrifica), его безразличие «жутко» (espantoso). В дальнейшем, однако, рассказчик перестает бояться Фаустины, но по-прежнему избегает до нее дотрагиваться. Он проникает в ее комнату, спит рядом с нею, но даже не думает ее коснуться:

> …Ночи я провожу возле кровати Фаустины, на полу, на циновке, и умиляюсь, глядя на нее, такую спокойную, — она не подозревает, что мы спим вместе, а это становится привычкой (с. 120 / 147)[26].

Чуть выше он признается, что «привык смотреть на Фаустину без эмоций, как на простой предмет» (с. 119 / 145). Так же он относится и ко всем остальным «образам», но и они остаются недоступными для осязания: «соприкосновение» с ними узнавшего правду рассказчика следует понимать не как телесное касание, а в расширительном смысле «общения», которым может обладать испанское слово roce:

> Я преодолел отвращение, которое чувствовал к образам. Теперь они меня не беспокоят. ‹...› Правда, при соприкосновении с ними (el roce de las imágines) мне делается слегка не по себе (особенно если я отвлекся)… (с. 119 / 145)[27].

---

[26] «…Этот бедный “технологический аскет” ‹…› находится рядом с любимым человеком и не может, когда хочет, прикоснуться к нему» [López Parada 1991: 132]. В данном пункте допустил ошибку Морис Бланшо, излагая отношения рассказчика с Фаустиной: «Он приближается к ней, заговаривает с нею, д о т р а г и в а е т с я д о н е е (разрядка моя. — *С. З.*), обращается к ней с просьбами — все напрасно» [Blanchot 1959: 127].

[27] Оба русских переводчика романа предпочли толковать это «соприкосновение» буквально-физически: «когда призраки меня касаются» (В. Спасская, с. 145), «если мне случается в рассеянности случайно задеть кого-либо из них» (В. Симонов, с. 64). Но мы только что видели, что рассказчик не дотрагивается даже до своей любимой; стало быть, и его общение с другими «образами» должно оставаться лишь визуальным, хоть и сохраняющим слабую окраску священной жути («слегка не по себе»).

Итак, морелевские «образы» страдают перцептивной неполнотой, образуют сугубо дистантную, зрительно-слуховую иллюзию, исключающую более близкие контактные ощущения и взаимодействия с реальным миром. Отстраненность от них рассказчика можно до какой-то степени уподобить феноменологической редукции, при которой мыслящий субъект избегает судить о реальности явленных ему феноменов (к такому суждению могло бы принудить силовое телесное соприкосновение с ними) и одновременно абстрагируется от реальности собственного тела (что предвещает последующую «виртуализацию» рассказчика, его собственное превращение в образ среди других образов). В литературе классическим образцом бесплотной иллюзии был эпизод из «Энеиды» Вергилия (VI, 700–703), где Эней в царстве мертвых тщетно хочет обнять тень своего отца, которая всякий раз ускользает из его рук. Рассказчик Бьой Касареса, словно наученный опытом древнего героя, даже не пытается обнимать свою Фаустину, и она, хоть и представляет собой изображение умершего человека, может быть названа «призраком» лишь в профанном смысле «ложного видения».

Идея «образа» как ограниченной аудиовизуальной синестезии, вероятно, была подсказана Бьой Касаресу звуковым кинематографом, распространившимся в 1930-е годы[28]. В сущности, фантастическое изобретение Мореля есть не что иное, как усовершенствованное панорамическое кино, которое не только создает объемное изображение, но и демонстрируется подвижному зрителю — тот может смотреть его с любой точки, перемещаясь в одном пространстве с персонажами[29]. В этом странном кинотеатре, занимающем целый остров, без конца, раз за разом при каждом высоком приливе, на протяжении нескольких дней прокручивается один и тот же любительский фильм из дачной жизни дружеской компании.

Изнанка образа

У морелевских «образов» есть не только перцептивные, но и онтологические изъяны. Вольфрам Нитч насчитывает таких три: «образы» лишены прошлого («заснять можно только настоящее, но не прошлое»), не обладают глубиной (представляют собой лишь «поверхностную репродукцию» человеческих личностей) и не имеют энергетической автономии (зависят «от аппаратуры, работающей на приливной энергии») [Nitsch 2004: 110]. В сюжете романа особенно важную роль играет последнее, третье обстоятельство.

Человеческие подобия, созданные Морелем, — это именно подобия, симулякры, а не монстры или мутанты, обладающие искаженным человеческим обликом (как, например, насильственно, хирургически «очеловеченные» животные в романе Уэллса «Остров доктора Моро»). Они и не автоматы, не робо-

[28] Сравнениями с кинематографом, фотографией, телевидением постоянно пользуется сам Морель, объясняя свой замысел, например: «Я был уверен: созданные мною подобия людей (simulacros de personas) не будут осознавать себя (как, скажем, персонажи кинофильма)» (с. 106 / 128).

[29] Анн-Сесиль Гильбар, рассуждая по другому поводу и используя термины Раймона Беллура, предлагает называть такого подвижного, нефиксированного наблюдателя в искусстве не «зрителем» (spectateur), а «смотрящим» (regardeur) [Гильбар 2018].

ты, не искусственные существа, функционально заменяющие человека в тех или иных операциях (популярный мотив научной фантастики, известный по крайней мере с пьесы Карела Чапека «R.U.R.» 1920 г. и, возможно, восходящий к поверьям о Големе). Подобно своим исходным прототипам — праздным гостям Мореля, — они ничего, собственно, не делают; в романе лишь однажды мельком появляется прислуживающая им, т. е. занятая хоть каким-то делом домашняя челядь, сами же они играют, танцуют, читают, ходят на рыбалку — их функция не действовать и даже не быть, а лишь к а з а т ь с я. В отличие от природных объектов, людей или машин, эти чувственные иллюзии пусты, лишены не только прошлого и глубины, но и внутреннего механизма, и потому их существование, т. е. их зримость и слышимость, всецело зависят от внешней энергетической подпитки; в ее отсутствие они тут же бесследно пропадают. Иначе обстоит дело с машиной: она тоже зависит от внешнего питания, но, лишившись его, не исчезает, а лишь останавливается. Так и происходит в романе с настоящими машинами — генераторами, которые обеспечивают съемку, хранение и воспроизведение морелевских «образов» и питаются энергией морского прилива: в периоды, когда прилив ослабевает, они перестают работать, и тогда поддерживаемый ими иллюзорный мирок перестает существовать, т. е. быть воспринимаемым[30]. Именно они, а не эфемерно возникающие и исчезающие «образы», обладают настоящим бессмертием; сделанные из наипрочнейших материалов, они незыблемы и практически вечны, они содержат в своей машинной памяти прообраз «образов» Мореля, их неизменный эталон; по словам самого изобретателя, они «более долговечны, чем Метр, который находится в Париже (el Metro, que está en París)» (с. 114 / 140)[31].

Эти машины, установленные в замаскированном, труднодоступном подземном зале, окружены, словно рамкой, внешне-наземным миром «образов» (который и сам, как мы видели, помещен в динамическую рамку); на инициатическом пути, чтобы проникнуть в этот зал истины, нужно пройти через мир иллюзий, и ни один из призрачных обитателей промежуточного мира не появляется в этом заповедном зале. Машинный зал — это и з н а н к а о б р а з о в, необходимое материальное условие их существования, которое находится вне образа как такового и которого в принципе нельзя увидеть внутри образа. Для плоскостных визуальных образов, например рисунков или живописных кар-

[30] Эти «холостые машины» (термин Марселя Дюшана для обозначения всевозможных фантастических устройств, «преобразующих любовь в механику смерти») могут рассматриваться как аллегория капиталистического отчуждения человека, а отношения рассказчика с их продуктами-«образами» в романе Бьой Касареса — как «истерическая поза рабочего, прикованного к машине; в рамках такого диспозитива Фаустина, по сути, выражает собой анонимную проституцию капитала, этакое особенное, всякий раз откладываемое наслаждение, предлагаемое капиталом лишь в форме вечного coitus reservatus» [Clair 1975: 183]. Процитированное выше в скобках определение также взято из сборника «Холостые машины» (выпущенного к одноименной выставке), из статьи Мишеля Карружа «Инструкция к применению» [Carrouges 1975: 21].

[31] Забавно, что оба русских переводчика романа ошиблись в понимании этого сравнения: обманувшись, по-видимому, подземным расположением морелевских машин, они спутали м е т р - э т а л о н, хранящийся в парижском пригороде Севр, в Международном бюро мер и весов, с омонимичным ему «парижским м е т р о» (В. Спасская, с. 140; В. Симонов, с. 63).

тин, изнанкой является оборотная сторона бумаги или холста, для киноизображения — съемочная камера или проекционная будка, где прокручивается фильм, а для совершенных трехмерных подобий, изготовленных Морелем, изнанкой становится это готическое «инопространство», машинное подполье[32], насыщенное сакральной энергией. Сакральное вообще иногда определяют как энергетическое, а не пассивно-вещественное состояние: его мир «отличается от мира профанного как мир энергий от мира субстанций. С одной стороны — силы, с другой стороны — вещи» [Кайуа 2003: 164].

Как и обычно в романе Бьой Касареса, это можно объяснить не только мистически, но и «научно-фантастически», в терминах философии техники. Жильбер Симондон отмечал, что технический объект не может существовать без «ассоциированной среды», которая служит для него «фоном», словно перцептивный фон для восприятия фигуры. Такая среда представляет собой не формы и не субстанции, а энергетические процессы — например, для разнообразных гидравлических машин такой средой является вода, но не как неподвижная жидкость, а как движение, течение (см.: [Simondon 1958: 58–59]). Стоячая вода неоднократно фигурирует в романе — ею заполнен плавательный бассейн рядом с «музеем», а в самом «музее» под полом одного из залов помещен огромный аквариум. Оба «водохранилища» вызывают отвращение; оставшись от давних посетителей острова, они теперь полны всякой дряни: аквариум — дохлых рыб, бассейн — грязи, лягушек и змей. Они преображаются лишь при появлении «образов», иллюзорно обретая вновь первозданную чистоту. Напротив того, текучая вода не зависит от зрительно-слуховых иллюзий — они сами зависят от нее. Это опасная, амбивалентная стихия морского прилива, которая в природном состоянии грозит утопить скрывающегося в низине рассказчика, а обузданная техникой, служит энергетической поддержкой для морелевских «образов».

Герой юмористической песенки Бориса Виана «Я сноб» смотрел телевизор, развернув его задом наперед: «С обратной стороны это так интересно!» Сходный опыт вполне серьезно переживает герой Бьой Касареса, и, заставляя его вступить в изнаночное пространство, писатель делает шаг вперед в осмыслении т е х н и ч е с к о г о о б р а з а. Рассказы о любви живого человека к механической кукле сочинялись еще в XIX в. («Песочник» Гофмана, «Грядущая Ева» Вилье де Лиль-Адана и т. д.), но обычно они уделяли мало внимания тому, какой энергией питается эта кукла; например, у Гофмана лишь вскользь дано понять, что это завод механической пружины[33]. Напротив того, в «Изо-

[32] Мотивы таинственной крипты, скрытой в глубине необитаемого острова, нередки в романах на робинзоновский сюжет, оттеняя по контрасту профанно-практическую деятельность их героев: Робинзон Крузо в романе Дефо на охоте забредает в некий грот с сияющими стенами, в «Таинственном острове» Жюля Верна (1875) научно-хозяйственное освоение острова героями-«колонистами» сопровождается загадочными деяниями капитана Немо, который со своей подводной лодкой скрывается в недоступной подземной гавани. Зачарованная пещера-«склеп» расположена также в центре острова, где происходит действие романа Мишеля Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб» (1967).

[33] Интересную и исторически неслучайную параллель образует фильм Фрица Ланга «Метрополис» (1927), где в дистопическом городе будущего работает мощная электростанция и ее энергия используется, помимо прочего, для «оживления» и «очеловечения» механического андроида, принимающего облик обольстительной женщины. Этот композитный персонаж-ки-

бретении Мореля» сцена в машинном зале занимает одно из главных мест; здесь герою-рассказчику удается добраться до энергетической основы образов, овладеть питающими их подземными генераторами, и это решающий шаг в его собственной трансформации.

Как и положено готическому инопространству, машинный зал труднодоступен и тщательно замаскирован. Он находится в потайном подвальном помещении «музея», которое наглухо замуровано и отделено от всех остальных. Пробив отверстие в стене и впервые пробравшись внутрь, рассказчик ощущает «долгий, восхищенный покой: стены, потолок, пол — все было облицовано голубым фарфором, и даже сам воздух ‹…› пропитывала насыщенная голубизна, как пену иных водопадов» (с. 29/23–24). «То же удивление и то же счастье, что в первый раз» (с. 130/160) он переживает и много позднее, вновь зайдя в машинный зал уже после раскрытия морелевского изобретения: «Мне показалось, будто я окунулся в неподвижную голубую реку» (с. 130/160). Если природа острова и общество иллюзорно живых «образов» чаще всего вызывают у него отвращение или тревогу, то сияющий голубой подземный зал, уподобленный энергетической водной стихии (реке, водопаду), переживается им эйфорически; это какое-то незапамятно-родственное место, сравнимое с материнской утробой — или с нутром образа[34]. Однако, как и всякое готическое пространство, оно обладает сакральной амбивалентностью: выбраться из него трудно, словно из могилы или из затонувшей подводной лодки, с командиром которой сравнивает себя рассказчик (опять водная метафора, на сей раз дисфорическая).

> Было так страшно убедиться, что я в заколдованном месте, понять, что волшебство совершается на глазах такого человека, как я, — неверящего, смертного, отрезанного от всех, — словно затем, чтобы отомстить за себя. ‹…› «Мне не выйти отсюда. Это место зачаровано», — явственно подумал я или сказал вслух (с. 133–134/164).

Впервые рассказчик посетил зал в период отлива, когда машины «спали», второй же визит совпал с приливом на море и с возобновлением работы машин, которые создали вдоль реальных стен зала пространственно совпадающие с ними стены-симулякры. Эти симулякры, хоть и произведены той же съемочно-проекционной аппаратурой, резко отличаются от человекоподобных «образов», и к голубым стенам ни разу не применяется слово imágenes, но

борг соединяет в себе робота и образ: в начале сцены «оживления» показан его механический костяк, а затем он облекается извне призрачной (электрической?) человеческой плотью.

[34] Более сложную психоаналитическую интерпретацию предложил Дидье Анзье: двойные стены машинного зала подобны «двойной стенке» (double paroi), в качестве которой человек переживает свою кожу: «Придуманный Морелем подземный зал являет собой ложную двойную стенку: реальная стена, соответствующая хрупкой, повреждаемой, рассекаемой, разрываемой коже, дублируется красивой, гладкой, совершенной, “нетронутой”, “сплошной”, “небесной” стенкой, которая является чисто идеальной (в обоих смыслах слова) и возникает в результате проекции» [Anzieu 1978: 164]. С этой интерпретацией согласуются в романе мотивы больной, разрушающейся кожи людей (вследствие лучевого поражения при «съемке» морелевской аппаратурой), но она не объясняет драматических переживаний героя, чуть не задохнувшегося в «утробе» машинного зала, а затем чудесно вышедшего оттуда.

лишь proyecciones, «проекции» (с. 134/165). Если люди-симулякры в романе лишены всякой плотности «на ощупь» (по крайней мере у рассказчика ни разу нет случая ее испытать), то их подземная изнанка оказывается массивно-плотной и абсолютно нерушимой, в отличие от реальной стены ее нельзя пробить никакими инструментами. Здесь, в «заколдованном месте», отсутствуют «образы» морелевских приятелей, зато находится источник, средоточие их бытия. Здесь же и происходит решающая метаморфоза рассказчика.

Чтобы выбраться из наглухо закрытого святилища[35], ему нужно остановить таинственные машины, он долго и тщетно пытается разгадать их устройство, а потом приходит некое озарение, и загадка мгновенно разрешается сама собой: «Desconnecté, salí», «Отключил, вышел» (с. 138/ср. с. 169) — эта лапидарная фраза, словно латинское veni, vidi, vici, самым своим построением имитирует быстроту и легкость обозначаемого ею магического жеста, как будто герой вдруг нащупал и нажал какую-то потайную кнопку, разом снимающую заклятье (что он и делает в одной из экранизаций романа). Сам же он описывает случившееся еще более любопытной метафорой:

> …я словно заглянул в увеличительное стекло (fué como si me hubiera acercado por vidrios de aumento); моторы перестали быть случайной глыбой металла, обрели формы и смысл, позволили понять их назначение (с. 137–138/169).

Магические свойства увеличительных стекол — старинный романтический мотив (например, в уже упомянутом «Песочнике» Гофмана), в нем научная фантастика смыкается с колдовством. У Бьой Касареса увеличительное стекло — точнее, «стекла», во множественном числе, словно какой-то сложный оптический прибор с «окуляром» и «объективом», вписанный в водную прозрачность, — не просто позволяет разглядеть и разгадать огромные моторы, стоящие в подземном зале. Оно действует и в обратную сторону — раскрывая герою тайну машин, оно превращает его самого в существо соприродное иллюзорному миру, создаваемому этими машинами. Для завершения такой сакральной метаморфозы ему остается лишь профанно-техническая процедура: в течение недели сыграть комедию общения с другими людьми-симулякрами, заснять и записать ее на диск и заменить ею старую версию морелевского «фильма». Эта работа во-ображения, превращения в образ, к которой рассказчик немедленно приступил, выйдя из машинного зала, лишь оформляет на внешне-материальном уровне его уже свершившееся внутреннее пре-ображение.

Мир, архив и текст

Смысл этого преображения можно объяснить, проследив, как функционирует в романе з е р к а л о — простейший, общеизвестный генератор зрительных образов.

[35] Мотив смертельного заточения в подземном святилище, восходящий к традициям готического романа, распространен в массовой беллетристике и кино, начиная по крайней мере с романа Г. Р. Хаггарда «Копи царя Соломона» (1885).

В одном из интервью Адольфо Бьой Касарес вспоминал, что замысел «Изобретения Мореля» и вообще идея фантастического литературного вымысла были связаны у него с созерцанием зеркала. Еще в детстве он видел у своей матери зеркальное трюмо

> в венецианском стиле, с деревянными розочками по краям; трюмо раскрывалось, и я видел, как вся комната отражается в нем десять тысяч раз. Это зеркало всегда было стимулом для моего воображения. Как добиться такого же очарования, когда пишешь? Как могло быть, что видимое мне в нем «не существует»? Существовали или нет те десять тысяч комнат, которые я в нем видел? То был один из первых предметов, пробудивших во мне желание думать о вещах сверхъестественных, потому что меня не было там, внутри, я не мог вступить в те десять тысяч комнат, что были видны моему взору. Кроме того, на зеркале моей матери помещались фотографии людей, которых она любила и которые уже умерли. С таким представлением о бессмертии, загробной жизни каким-то образом могла связываться идея неба [Ulla 1990: 76].

Зеркало «в венецианском стиле», с фигурной рамой, а нередко еще и с мелко граненными краями, создававшими призрачное сияние — динамическую визуальную рамку — вокруг основного образа, часто фигурировало в литературе XIX в. (у Готье, Малларме и других авторов) как чарующий провал в бесконечность. Юный Бьой Касарес видит в нем еще и другой эффект: взаимоотражения нескольких составленных рядом зеркал создают бесконечный ряд пустых «комнат», идентичных реальной комнате с зеркалами, но недоступных для зрителя; это потустороннее пространство образов ассоциируется с мотивами «неба», смерти и «загробной жизни». Столь же драматичную роль играют зеркала и в его позднейшем романе. Как выясняется из речи Мореля перед своими друзьями, тот стремился «удерживать образы, получаемые в зеркалах», «образы, извлеченные из зеркал» (с. 105 / 126), т. е. зеркало выполняло какую-то функцию в его технологии. Соответственно и «зеркальная ширма», установленная в одном из залов «музея», служила ему «для экспериментов (оптических и акустических)» (с. 148 / 182). У рассказчика та же ширма вызывает иные, фантазматические ассоциации: когда-то в старину «зеркальные комнаты были адом, где совершались чудовищные пытки» (с. 96 / 114). Вплоть до последних страниц романа ни разу не упомянуто о том, чтобы он смотрелся в зеркало. Когда же наконец он в него заглядывает, перед ним зрелище близкой смерти, телесного распада: «Стоя у зеркальной ширмы, вижу, что я лыс, безбород, без ногтей, розоватого цвета…» (с. 152 / 188). Образ, даже самый простой, отражение в зеркале, чреват гибелью.

К концу своей истории, побывав во второй раз в подземном машинном зале, рассказчик понимает, что «съемка», которой подверглись Морель и его друзья, была для них смертельной, что никого из них уже нет в живых и что для него самого эта процедура закончится так же[36]. Снимая сам себя морелев-

[36] В «научно-фантастическом» регистре это можно объяснить как результат лучевой болезни, о которой в 1930-е годы знали еще немного, но которую отчасти напоминает «чума», поражающая людей на острове Мореля. А «мистическое» объяснение дает рассказчик, настойчиво твердя в нем слово «образ»: «Случайно я припомнил, что в основе того ужаса, который испытывают иные народы перед представлением в виде образа, лежит убеждение, будто при создании образа душа человека переходит в его образ и человек умирает» (с. 141/173–174).

ской аппаратурой, он совершает самоубийство, чтобы в виде искусственной копии приблизиться к своей погибшей возлюбленной, — как если бы он желал быть похороненным вместе с нею, чтобы на могиле их изображения помещались рядом. Но такое романтическое объяснение является поверхностным, подобно тому как вся страсть рассказчика к Фаустине описана в основном стереотипами любовной риторики.

Во-первых, подвижные голографические копии, «призраки» людей, создаваемые аппаратурой Мореля, мало походят внешне на кладбищенские памятники, никогда не уподобляются им в тексте романа и отличаются от них функционально. В противоположность таким памятникам — вообще обычным визуальным образам, реальным или выдуманным, создаваемым людьми, — они не предназначены ни для чьих глаз; по замыслу своего творца, они должны вечно пребывать на уединенном, недоступном острове, в замкнутом пространстве, в отсутствие всякой «публики»[37]. Рассказчик романа, случайно попавший на заповедный остров, оказался невольным нарушителем морелевского проекта — реальным зрителем, непрошеным соглядатаем его иллюзорных созданий, а раз так, то его финальное самоубийство, превращение в еще один, дополнительный «образ», служит восстановлению этого проекта в изначальной чистоте.

Во-вторых, хотя непосредственным мотивом для рокового шага была неразделенная любовь к одной конкретной женщине, но после «съемки», после изготовления собственного «образа» чувства рассказчика изменились, расширились:

> Досаждала ‹…› моя зависимость от образов (особенно от Мореля и Фаустины). Теперь все иначе — я вступил в этот мир, и уже нельзя убрать образ Фаустины без того, чтобы не исчез мой собственный. Меня радует также, что я завишу — и это более странно, менее оправданно — от Хейнса, Доры, Алека, Стовера, Ирен и так далее (даже от самого Мореля!) (с.151 / 186–187).

Рассказчик «вступил в этот мир», по ту сторону зеркала, за которым обитают призрачные подобия Мореля и его друзей, и его теперь радует «зависимость» от их подобий — даже от соперника в любви! — что должно гарантировать его принадлежность к этому связному миру, а одновременно и целостность самого этого мира. В таком тотализирующем воззрении рассказчик вновь уподобляется Морелю — тот превратил в образы (и одновременно умертвил) целый «мирок»: друзей, возлюбленную, слуг, себя самого, наконец, все материальные декорации острова[38]. Подобно ему, рассказчик в финале романа становится элементом единой картины, своей переживаемой «зависимостью» связывая воедино те разрозненные, случайные фигуры, которые встречались ему прежде. Они тотализируются благодаря его онтологическому

[37] «Рассказчик, спасаясь от юстиции своей страны, попадает на остров, куда не должен высаживаться ни один человек, и встреченные им там образы созданы не для того, чтобы на них глядели, а для того, чтобы вечно там пребывать» [Milner 1982: 234].

[38] Морелевская аппаратура убила все живое на острове: как отмечает рассказчик, там буйно цветут молодые растения, не заставшие момент «съемки», а «те, что были засняты, высохли» (с. 147 / 181).

самоубийству[39], а его мечта о том, чтобы новые, еще более усовершенствованные машины Мореля ввели его самого «в небесный мир сознания» Фаустины (с. 155/191), подразумевает окончательное завершение этого мира, где образ нового гостя сам станет зримым для других его обитателей.

Вступление в образ, точнее в зазеркальный образный мир — это и есть метаморфоза, переживаемая рассказчиком. Насколько она успешна?

Эта метаморфоза составляет условие его зримости[40]: чтобы стать видимым, нужно самому сделаться образом среди образов. Прежде, сталкиваясь с призрачными обитателями острова, он всякий раз был обескуражен их отсутствующим, проходящим сквозь него взглядом. Они ведут себя как живые люди, вполне естественны в движениях (ничего похожего на механические жесты кукол и автоматов), их единственная странность — этот незрячий взгляд, особенно невыносимый у любимой женщины, которая в его присутствии сидит и глядит куда-то вдаль, «словно позируя невидимому фотографу» (с. 43/43). В одном из своих сновидений он встречает ее в «публичном доме со слепыми проститутками, куда [его] водил Омбрельери в Калькутте» (с. 54/57)[41], причем с ее появлением «публичный дом преобразился в роскошный, богатый флорентийский дворец», заставляя его плакать «от поэтического счастья и тщеславия» (с. 54/57). В рассказ об этом эйфорическом фантазме недаром введено иронической нотой слово vanagloria, «тщеславие»: поместив свою возлюбленную в ряд слепых сексуальных объектов, рассказчик может во сне тешиться своим зрительным господством над нею, однако при «реальных» встречах на острове ему недостаточно любоваться Фаустиной, он еще хотел бы, чтобы образ глядел на него, хотел бы преодолеть ту оптическую фрустрацию любви, о которой говорил Жак Лакан:

> Когда в любви я требую взгляда, моя неудовлетворенность, то, чего мне не хватает, связано с тем, что ты никогда не глядишь на меня там, где я тебя вижу [Лакан 2017: 113].

Такое желание взгляда порождает, помимо прочего, зрительную картинку-послание, с помощью которой рассказчик пытается объясниться в любви к Фаустине, еще принимаемой им за живую женщину. Буквально реализуя рекламный слоган «Say it with flowers»[42], он не просто преподносит ей букет, а

---

[39] Идея онтологического жертвенного самоубийства, восстанавливающего закономерность и стройность мира, могла быть известна Бьой Касаресу по мистерии Стефана Малларме «Игитур» (1870).

[40] В экранизации К.-Ж. Боннардо главный герой, начиная свою «съемку», где он играет роль одного из гостей Мореля, резко меняет свой внешний облик: раньше он был бродягой-беглецом, одетым в лохмотья, заросшим волосами и бородой, теперь же он безупречно пострижен, выбрит и носит неведомо откуда взятый щегольской костюм. Кинозрителю, наблюдающему сцены «съемки», такое преображение кажется естественным: ясно же, что актер «в образе», на съемочной площадке должен выглядеть иначе, чем «в жизни».

[41] Фамилия Омбрельери образована от корня со значением «тень».

[42] Если верить заметке, напечатанной в старой американской газете, этот слоган якобы был придуман рекламным агентом П. Ф. О'Кифи в декабре 1917 г. (см.: How the slogan "Say it with flowers" started // Scarsdale Inquirer. Vol. 4. No. 7. 1923, January 6). В 1934 г. он стал названием британского музыкального кинофильма (режиссер Джон Бэкстер).

выкладывает на земле фигурную цветочную клумбу, изображающую его самого вместе с возлюбленной, включая ее фрустрирующий взгляд никуда:

> Я выложу огромную фигуру сидящей женщины: обхватив руками колено, она смотрит на закат; перед женщиной — коленопреклоненная фигура маленького мужчины, сделанная из листьев (под этим человечком я поставлю в скобках слово «я») (с. 49/51).

Эта попытка встроиться в один визуальный образ с Фаустиной закончилась неудачей: цветочную инсталляцию не удалось построить по задуманному плану, а в итоге ее не увидела ни сама дама (продолжавшая сидеть и меланхолически читать к н и г у)[43], ни непрошеный гость Морель, слепо прошагавший прямо по цветам. Влюбленный не сумел и сочинить дарственную надпись к своей композиции: любые ее варианты — «Ты мертвеца здесь к жизни побудила», «Скромный знак робкой любви» (с. 52/54) и т. п. — удручают его своей пошлостью (как, собственно, и все его попытки ухаживания), а ничего лучшего ему так и не пришло в голову.

История с цветочным посланием не менее существенна в структуре романа, чем эпизод заточения в машинном зале. Коммуникация рассказчика с миром морелевских образов не складывается ни в сфере имагинарного (воображаемого, образного), ни в сфере символического (языкового). Дело в том, что этот мир, куда стремится проникнуть рассказчик, — именно что не является м и р о м, как отмечает Жан-Пьер Зарадер в сборнике, который был издан к парижской выставке 2018 г., специально посвященной «Изобретению Мореля»:

> Этот мир, записанный на вечном диске, эти образы, персонажи которых как будто обладают самосознанием, — никакой не мир: эти персонажи находятся внутри мира (dans le monde), но не перед лицом мира (au monde) ‹…›. Эти образы суть объекты, и сколь бы совершенным ни было подобие, они остаются объектами. Камень лишен мира, пишет Хайдеггер, а эти образы, эти персонажи, зафиксированные в вечности диска, суть лишь камни среди других камней [Zarader 2018: 45].

Процитированная главка из статьи Зарадера названа «Мир без Dasein», по ассоциации с философским эссе Жиля Делёза, посвященным еще одной современной робинзонаде, — «Мишель Турнье, или Мир без Другого»[44]. Обе формулы действительно близки по смыслу: для экзистенциальной философии мир — это не просто совокупность всех объектов, он предполагает сознающего субъекта, хайдеггеровского Dasein, служит предметом и эквивалентом его сознания. А субъект, в свою очередь, достигает сознания и обретает мир только через предстояние Другому — человеку, богу, какому-либо носителю иного сознания. Герой-рассказчик «Изобретения Мореля», экзи-

[43] Своей неизменной позой Фаустина напоминает знаменитую фигуру Меланхолии с гравюры Дюрера (см.: [Rodriguez Barranco 2005: 253]).

[44] См.: [Deleuze 1969]. Ж.-П. Зарадеру принадлежит специальная книга (1999) о романе Турнье «Пятница».

стенциалистский Робинзон, выброшенный из мира на необитаемый остров, стремится воссоединиться с миром, и он невольно тянется к встреченным им Другим, пытается с ними переглядываться, переговариваться устно, письменно и образно — хотя одновременно и страшится этих Других, боится, что они выдадут его полиции. Постепенно он понимает, что «пришельцы» образуют особый, замкнутый мир, изъятый из реального времени и помещенный в «коловращение вечности»; действительный контакт с его обитателями невозможен — ни с любимым человеком (Фаустиной), ни с богом-творцом этого призрачного мирка (Морелем). Можно, правда, симулировать такой контакт, самому превратившись в «образ», элемент созданной на острове инсталляции. Но даже самый правдоподобный, самый насыщенный деталями образ-остров не есть мир, и, дополнив его своим собственным образом, рассказчик все равно остается «лишен мира», лишен Другого. В романе нет ни одного эпизода, где он хотя бы иллюзорно переживал взаимопонимание, согласие или спор с кем-либо из «образов», и понятно почему: эти подобия людей представляют собой лишь неполноценные объекты-копии, зависящие от внешней энергии и лишенные субъективности. Если все вместе они и составляют мир, то это «мир в себе», не знающий себя и не знаемый, не видимый никем со стороны: объявившийся было внешний зритель — рассказчик романа — обречен сам втянуться в него, исчезнуть в нем, как в черной дыре.

Такой суррогат мира будет оправданно называть, подобно главному зданию на острове Мореля, «музеем» или даже, еще точнее, а р х и в о м — собранием сокращенных копий, искусственно закодированных в экономном машинном «формате». Архивирование реальности, предвосхищающее современные компьютерные технологии, а в ближайшем литературном контексте напоминающее «Вавилонскую библиотеку» из одноименной новеллы Борхеса, видится рассказчику романа утопическим решением проблемы бессмертия, а заодно и мальтузианской проблемы перенаселения Земли. Вместо того чтобы «поддерживать жизнь во всем организме ‹…› следовало бы стремиться к сохранению лишь того, что важно для сознания» (с. 25–26 / 19), — рассуждает он, еще не столкнувшись вплотную с изобретением Мореля. Позднее, уяснив суть этого изобретения, он мечтает создать с его помощью вечное «райское» хранилище архивированных, компрессированных людей, практически не занимающих места:

> Один и тот же сад, если сцены будут сняты в различные моменты, вместит не один рай, а неисчислимое множество, и населяющие их общества, не сталкиваясь и не зная друг о друге, будут существовать одновременно и почти в одном и том же пространстве (с. 124 / 151)[45].

Здесь важна оговорка «не зная друг о друге»: общение между виртуальными обитателями «рая», хоть и населяющими один и тот же сад-Эдем, столь же ограниченно, сколь и кругозор морелевских «образов», — без прошлого, без выхода из циклического времени однажды заснятого «фильма». Они не

[45] Эта гибридная, научно-мистическая идея технического «рая», где навек поселятся образы умерших, любопытно перекликается с созданной несколькими десятилетиями ранее «философией общего дела» Николая Федорова, предполагавшей оживление и увековечение предков.

способны к саморазвитию, к свободной коммуникации — этим необходимым условиям субъективности, а их мир лишен целостности, раздроблен на «неисчислимое множество» несообщающихся райских миров.

Следует еще раз подчеркнуть: мирок морелевских образов — скорее именно архив, чем музей. Если музей, согласно его «классической» модели XIX в., устраивается так, чтобы представлять целостно осмысленную картину той или иной реальности (природы, истории, биографии), то архив лишен обобщающего смысла, это более или менее случайно сложившееся собрание документов и/или изображений, которые обладают лишь частными значениями и еще только ждут — а по большей части, вероятно, никогда и не дождутся — осмысления потомками. Современная культура все более образуется «бесконечно разрастающейся сферой архивов, которые больше не в состоянии порождать смыслы» [Ямпольский 2018: 411]. Этой тенденции соответствует и изобретение Мореля, которое изначально мотивировано желанием (как самого изобретателя, так и пришедшего позднее рассказчика) сохранить во всевозможной полноте образы любимой и мира, куда она включена, однако в итоге оно создает лишь пустые, отрывочные, замкнутые в себе подобия, аффективный смысл которых, как во многих личных фотоархивах, загроможден и подавлен случайными эмпирическими деталями, попавшими в поле зрения объектива.

Такой изъян образа, позволяющего законсервировать мир, но не воссоединиться с ним, делает особенно важной роль другого, дополнительного образу начала культуры — т е к с т а. Роман Бьой Касареса, рассказывающий о жизни образов, вместе с тем упоминает множество разнообразных текстов. В островном «музее» имеется, помимо прочего, библиотека, где «книг не счесть, но подобраны они односторонне: только романы, стихи, пьесы» (с. 25/18); в ней же, однако, рассказчик находит техническую «книжечку» Белидора; еще какую-то книгу читает, сидя на холме, Фаустина; Морель пишет на машинке свое «заявление» друзьям (и эти листки затем включаются в романное повествование), его гости декламируют меланхолические стихи Верлена, посвященные умершему юному другу, сам рассказчик намеревается в своем отшельническом уединении написать два ученых трактата и даже подобрал для одного из них стихотворный эпиграф… И, наконец, главным текстом является само повествование рассказчика, в котором он преуспел больше, чем в научных трудах или в любовных посланиях Фаустине. Процесс его написания — действие, неоднократно упоминаемое по ходу рассказа, — начинается сразу после первой встречи с «образами», стимулирован этим опытом («До сих пор я пока не написал ничего, кроме этого листка, о котором вчера и не помышлял» — с. 18/8) и продолжается в самых необычных местах, например во время опасного заточения в «заколдованном» машинном подземелье. Сам рассказчик называет свой текст то «дневником» (с. 22/15), то «свидетельством» (с. 17/8), то, в самом конце, «сообщением» (с. 155/191). Этот разнобой жанровых определений, поддерживаемый еще и упомянутой выше путаной хронологией дневника, существен, он заставляет двойственно переживать коммуникативную ситуацию текста: если дневник ведут в настоящем, изо дня в день и, как правило, лишь для себя самого, то свидетельство и сообщение обращены к будущему, к другим людям. Сбивчивый текст рассказ-

чика занимает место одного из трактатов, которые он замышлял, — «Defensa ante Sobrevivientes», «Моя защитительная речь, обращенная к живым» (с. 18/15) или «Апология перед теми, кто меня переживет»[46]. Пишущий его неоднократно — то всерьез, то в порядке риторической игры — называет себя «мертвецом» и уже на одной из первых страниц признает: «Неприятно думать, что эти записи походят на завещание» (с. 22/14)[47]: еще одно, может быть самое серьезное жанровое определение. К будущим людям обращены и его последние слова:

> Того, кто на основе этого сообщения изобретет машину, способную воссоединять существующих, но разделенных (reunir las presencias disgregadas), я попрошу вот о чем. Пусть он отыщет Фаустину и меня, пусть позволит мне проникнуть в небесный мир ее сознания. Это будет благочестивый поступок (с. 155 / 191).

В этой финальной фразе вновь читается свойственное роману Бьой Касареса колебание между двумя перспективами — религиозной и технической, сакральной и профанной. Сам Морель находил у созданных им «образов» то «душу», то «сознание», но о «сознании» он говорил в негативных контекстах:

> Я был уверен: созданные мною подобия людей не будут осознавать себя (как, скажем, персонажи кинофильма) (с. 106 / 128).

> …здесь мы останемся навечно ‹…› и будем вновь и вновь проживать эту неделю, минута за минутой, никогда не выходя из сознания, которое было у нас в каждую из них, потому что такими сняли нас аппараты (с. 115 / 139–140).

Сознание «образов» либо вообще отрицается, либо ограничивается теми моментами, которые попали в объектив съемочной аппаратуры; напротив того, существование у них души утверждается положительно, пусть и с сомнительной предпосылкой: «Когда все чувства собраны воедино, возникает душа» (с. 107 / 129); «гипотеза о том, что у образов есть душа, очевидно подтвержда-

[46] В известном смысле «посмертными» были и записки рассказчика в романе Г. Уэллса «Остров доктора Моро», где также сочетаются научно-технические и мистические мотивы. Основной романный сюжет, где безумный ученый-вивисектор превращает животных в псевдолюдей, относится к более или менее рациональной «научной фантастике», но в конце следует откровенно фантазматический эпизод, напоминающий о сакральных обрядах инициации: к острову доктора Моро ветром и течением прибивает шлюпку с иссохшими трупами двух моряков — один из них тот самый капитан корабля, который за год до того из неприязни к рассказчику высадил его на затерянном в океане острове. На этом-то «летучем голландце», вырвавшись из заточения среди человекоподобных зверей и пройдя через символическую смерть, рассказчик и вернется в мир людей.

[47] Много позже он вновь процитирует эти свои слова, ощущая их важность (с. 143–144 / 176), а его педантичный «издатель», словно внутренний психический цензор, в своем примечании станет опровергать точность этой слишком откровенной автоцитаты (с. 144 / 177). Идея завещания, предсмертного послания актуализируется в романе еще раз, в мотиве прощальной записки японского морского офицера, мужественно гибнущего в затонувшей подводной лодке.

ется…» (с. 108/130). Если сознание — понятие научное, то душа отсылает к религиозным верованиям; и изобретатель, бог-творец призрачного мирка, неявно отдает предпочтение именно второму понятию. Напротив того, рассказчик в последний миг своего повествования, уже распадаясь телесно, мечтает когда-нибудь «вступить в небесную область с о з н а н и я» любимой — не в ее мистическую душу, а в ее внешний кругозор, — хочет стать по-настоящему зримым для нее; он по-прежнему желает войти в мир Другого, определяемого через сознание и зрение. Поскольку же уповать на такое воскрешение в глазах Другого можно только в неопределенном будущем, после усовершенствования морелевской аппаратуры, то этот апокалипсис упоминается с религиозными обертонами: «н е б е с н а я область ее сознания» (el cielo de la conciencia de Faustine), «б л а г о ч е с т и в о е дело» (un acto piadoso). В любом случае мир Другого, как уже было показано, не может быть образом, и завет, обращенный к будущим изобретателям, предваряется патетическим признанием в любви к навек утраченной родной стране: не к образу, но к реальному миру Других.

Героический жест рассказчика — самоубийственное вступление в морелевский «фильм», чтобы стать одним из его персонажей вместе с Фаустиной, — может дать лишь очередную иллюзию приобщения к этому миру: «Надеюсь, в целом мы п р о и з в о д и м в п е ч а т л е н и е неразлучных друзей, которые понимают друг друга без слов» (с. 151/186, разрядка моя). Своим жестом рассказчик принял на себя одну из ролей, в принципе допускаемых сценарием Мореля: он не был в числе его друзей, но он молчаливо, без слов играет комедию общения с ними. Можно, впрочем, вообразить и другой, альтернативный сценарий, который он мог бы разыграть, взявшись за собственное кинотворчество: вместо того чтобы симулировать свою фиктивную приобщенность к морелевской компании, можно было бы инсценировать действительную и драматичную историю своего приобщения к ней — не результат, а процесс; представить в аудиовизуальных эпизодах, как чужестранец, случайно попавший на остров, вступает в круг «местных жителей», как он болезненно переживает их абсолютное равнодушие к нему (например, в сценах тщетных ухаживаний за Фаустиной), но постепенно усваивает их повторяющиеся слова и жесты, находит себе место в их обществе. Одним словом, он мог бы п о к а з а т ь то, о чем до сих пор р а с с к а з ы в а л в своем дневнике. Такая 3D-«экранизация» его истории явилась бы дополнительным эпизодом, включенным в исходный фильм Мореля; а следующим ярусом в этой диегетической конструкции могла бы стать чья-то реальная экранизация романа Бьой Касареса, изображающая не только фиктивное общение главного героя с призрачными обитателями острова, но и — метакинематографически — техническую изнанку этого процесса, т. е. собственно съемки «фильма», создаваемого рассказчиком (начиная с момента, когда он овладевает морелевскими машинами). Такая сценарная идея осталась не осуществленной ни в самом романе, ни в его действительно снятых экранных версиях; на визуально-зрелищном уровне циклическое время образов не нарушается линейно-необратимым временем инициации рассказчика, и настоящим местом его инициации, фиксацией его истории является не образ, а только текст, словесный рассказ.

Как этот текст дошел до нас, а не погиб на безлюдном острове от климата, влажности и т. п. — вопрос, на который нет ответа, и он лишь отчасти снимается традиционной литературной условностью. В «Изобретении Мореля»

«находка рукописи» является чем-то бóльшим, чем нейтральный повод для рассказа; в рецептивной структуре романа нарративный дискурс, производимый его героем по ходу своего общения с визуальными образами, находится с ними в отношении силового напряжения и одновременно функциональной дополнительности. Лишенные связи с субъектом, зрительные подобия ни к кому не обращаются; они завораживают и привлекают, но, в отличие от конкурирующего с ними текста, бессильны кому-то что-то ответственно сообщить. Слово должно сделать то, чего не может сделать немой и обманчивый образ: рассказать правду.

Итак, искусственные образы, населяющие необитаемый остров в Тихом океане, несут на себе отпечаток давления, которому их подвергает повествование (которое и само деформируется под их воздействием — становится сбивчивым, неопределенным). Их восприятие читателем обеспечивается тройной рамкой — пространственной, временнóй и дискурсивной; по замыслу своего создателя, они поддерживают неизменность форм в процессе вечного возвращения, но сами зависят от работы энергетических машин, служащих их сакральной изнанкой; героя романа они сулят приобщить к бессмертию, но вместо целостного мира дают ему лишь неосмысленный архив. Воссоздавая в своем романе соблазн образов, усиливаемый новейшей фантастической техникой (сегодня она уже в значительной степени стала реальностью), Адольфо Бьой Касарес показывает их динамические отношения с языком, который оказывается единственно способным воссоединить человека — по ту сторону образа и по ту сторону смерти — с реальными людьми-читателями, восстановить связь с миром, утраченную беглецом из Южной Америки.

Литература

Биой Касарес 2001 — *Биой Касарес А*. Изобретение Мореля / Пер. В. Симонова // Биой Касарес А. Избранное. М.: Терра — Кн. клуб, 2001. С. 13–82.

Борхес 2001 — *Борхес Х. Л.* Адольфо Бьой Касарес. «Изобретение Мореля» [1940] / Пер. Б. Дубина // Борхес Х. Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3: История ночи: Произведения 1970–1979 гг. СПб.: Амфора, 2001. С. 349–351.

Бьой Касарес 2011 — *Бьой Касарес А.* Изобретение Мореля / Пер. В. Спасской. М.: АСТ; Астрель, 2011.

Гильбар 2018 — *Гильбар А.-С.* «Диоптрические искусства» по Ролану Барту / Пер. И. Попова // Что нам делать с Роланом Бартом? Материалы междунар. конф., Санкт-Петербург, декабрь 2015 года / Под ред. С. Н. Зенкина, С. Л. Фокина. М.: Нов. лит. обозрение, 2018. С. 114–134.

Готье 1972 — *Готье Т.* Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с фр. Т. 1. М.: Худ. лит., 1972.

Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Утопия литературы / Пер. Е. Гальцовой // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 143–150.

Кайуа 2003 — *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное / Пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003.

Лакан 2017 — *Лакан Ж.* Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964) / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2017.

Ямпольский 2018 — *Ямпольский М*. Изображение: Курс лекций. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Anzieu 1978 — *Anzieu D*. Machine à décroire: sur un trouble de la croyance dans les états limites // Nouvelle revue de psychanalyse. N° 18. 1978. P. 151–168.

Bioy Casares 1968 — *Bioy Casares A*. La invención de Morel. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores, 1968.

Blanchot 1959 — *Blanchot M.* Le Livre à venir. Paris: Gallimard, 1959. (Folio Essais).

Bozzetto 1999 — *Bozzetto R*. *L'Invention de Morel*: Robinson, les choses et les simulacres // Études françaises. Vol. 35. No. 1. 1999. P. 65–77.

Camurati 1990 — *Camurati M*. Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

Carrouges 1975 — *Carrouges M*. Mode d'emploi = Gebrauchsanweisung // Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires. Kunsthalle Bern, 4.7.1975 — 17.8.1975 / Hrsg. J. Clair, H. Szeemann. Venezia: Alfieri, 1975. P. 21–48.

Clair 1975 — *Clair J*. L'ultime machine. Notes sur l'«Invention de Morel» = Die Letztz Maschine, Anmerkungen zue *Die Erfindung von Morel* // Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires. Kunsthalle Bern, 4.7.1975 — 17.8.1975 / Hrsg. J. Clair, H. Szeemann. Venezia: Alfieri, 1975. P. 180–192.

Deleuze 1969 — *Deleuze G*. Michel Tournier, ou le Monde sans Autrui // Deleuze G. Logique du sens. Paris: Minuit, 1969. P. 350–372.

Dowling 1992 — *Dowling L. H.* Derridean "Traces" in *La invención de Morel* by Bioy Casares // Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos. Vol. 9. No. 2. 1992. P. 55–66.

Forgues 1979 — *Forgues R*. *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares: Una metáfora de la creación literaria // Hispamérica. Año 8. No. 23 / 24. 1979. P. 159–162.

Gallagher 1975 — *Gallagher D*. The novels and short stories of Bioy Casares // Bulletin of Hispanic Studies. Vol. 52. 1975. P. 247–266.

Gilard 1995 — *Gilard J.* Les anagrammes de Morel. Notes sur un récit de Bioy Casares // Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. N° 64. 1995. P. 139–145.

Höfner 2002 — *Höfner E.* Utopisme et médialité dans *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (1940) // Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria / Ed. A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos. Frankfurt / Main: Vervuert, 2002. P. 87–109.

Kantaris 2005 — *Kantaris G*. Holograms and simulacra: Bioy Casares, Subiela, Piglia // Science and the creative imagination in Latin America / Ed. by E. Fishburn, E. L. Ortiz. London: Institute for the Study of the Americas, 2005. P. 175–189.

Levine 1982 — *Levine S. J*. Guía de Adolfo Bioy Casares. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

López Parada 1991 — *López Parada E*. El roce de las imágenes: Sobre *La invención de Morel* // Revista de Occidente. N° 121. 1991. P. 122–132.

MacAdam 2002 — *MacAdam A.* Borges y Bioy: *La invención de Morel* // Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria / Ed. A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos. Frankfurt / Main: Vervuert, 2002. P. 111–121.

Milner 1982 — *Milner M*. La Fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique. Paris: PUF, 1982.

Nitsch 2004 — *Nitsch W*. Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzahlung *La invención de Morel* // Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América. N° 60. 2004. S. 102–117.

Peters 2013 — *Peters K*. Der gespentische Souverän: Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink, 2013.

Rodriguez Barranco 2005 — *Rodriguez Barranco F. J*. La vida de una imágen: Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.

Rosa 2002 — *Rosa N*. Máquina y maquinismo en *La invención de Morel* // Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria / Ed. A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos. Frankfurt / Main: Vervuert, 2002. P. 41–63.

Simondon 1958 — *Simondon G*. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier — Montaigne, 1958.

Smith 1992 — *Smith E*. Apariencia / realidad: Un juego intertextual en *La invención de Morel* de Bioy Casares // Literatura como intertextualidad / Ed. J. Alcira Arancibia. Buenos Aires: Instituto Lit. y Cult. Hispanico, 1993. P. 86–93.

Ulla 1990 — *Ulla N*. Aventura de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares: Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemi Ulla. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

Zanetti 2005 / 2006 — *Zanetti S.* Una revista notable: *El Cojo Ilustrado* de Venezuela // CELEHIS — Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 14 / 15. Nro 17. 2005 / 2006. P. 131–160.

Zarader 2018 — *Zarader J.-P*. L'Invention de Morel, ou la Tentation du spéculaire // L'Invention de Morel, ou La machine à images: d'après le roman écrit par Adolfo Bioy Casares / Sous la dir. de T. Dufrêne, A. Husson, A. Loayza-Desfontaines. Paris: Maison de l'Amérique latine; Éditions Xavier Barral, 2018.

References

Anzieu, D. (1978). Machine à décroire: sur un trouble de la croyance dans les états limites. *Nouvelle revue de psychanalyse, 18*, 151–168. (In French).

B'oi Kasares, A. (2011). *Izobretenie Morelia* [Trans. by V. Spasskaia from Bioy Casares, A. (1968). *La invención de Morel*. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores]. Moscow: AST; Astrel'. (In Russian).

Bioi Kasares, A. (2001). *Izobretenie Morelia* [Trans. by V. Simonov from Bioy Casares, A. (1968). *La invención de Morel*. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores]. In Bioi Kasares, [=Bioy Casares] A. *Izbrannoe* [Selected works], 13–82. Moscow: Terra — Knizhnyi klub. (In Russian).

Bioy Casares, A. (1968). *La invención de Morel*. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores. (In Spanish).

Blanchot, M. (1959). *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard (Folio Essais). (In French).

Borkhes, Kh. L. (2001). Adol'fo B'oi Kasares. "Izobretenie Morelia" [Trans. from Borges, J. L. (1940). Prólogo. In Bioy Casares, A. *La invención de Morel*, 1–8. Buenos Aires: Losada]. In Borkhes, Kh. L. [= Borges, J. L.]. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 3), 349–351. St. Petersburg: Amfora. (In Russian).

Bozzetto, R. (1993). *L'Invention de Morel*: Robinson, les choses et les simulacres. *Études françaises, 35*(1), 65–77. (In French).

Camurati, M. (1990). *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor. (In Spanish).

Carrouges, M. (1975). Mode d'emploi = Gebrauchsanweisung. In J. Clair, H. Szeemann (Eds.). *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires. Kunsthalle Bern, 4.7.1975 — 17.8.1975*, 21–48. Venezia: Alfieri. (In French and German).

Clair, J. (1975). L'ultime machine. Notes sur l'«Invention de Morel» = Die Letztz Maschine, Anmerkungen zue *Die Erfindung von Morel*. In J. Clair, H. Szeemann (Eds.). *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires. Kunsthalle Bern, 4.7.1975 — 17.8.1975*, 180–192. Venezia: Alfieri. (In French and German).

Deleuze, G. (1969). Michel Tournier, ou le Monde sans Autrui. In G. Deleuze. *Logique du sens*, 350–372. Paris: Minuit. (In French).

Dowling, L. H. (1992). Derridean "Traces" in *La invención de Morel* by Bioy Casares. *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos, 9*(2), 55–66.

Forgues, R. *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares: Una metáfora de la creación literaria. *Hispamérica, 8*(23/24), 159–162. (In Spanish).

Gallagher, D. (1975). The novels and short stories of Bioy Casares. *Bulletin of Hispanic Studies, 52*, 247–266.

Gil'bar, A.-S. [= Guilbart, A.-C.] "Dioptricheskie iskusstva" po Rolanu Bartu [Trans. from Guilbart, A.-C. Les arts dioptriques selon Roland Barthes]. In S. N. Zenkin, S. L. Fokin (Eds.). *Chto nam delat's Rolanom Bartom? Materialy mezhdunarodnoi konferentsii, Sankt-Peterburg, dekabr' 2015 goda* [What shall we do with Roland Bartes? Proceedings of the International Conference, St. Petersburg, December 2015], 114–134. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Gilard, J. (1995). Les anagrammes de Morel. Notes sur un récit de Bioy Casares. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 64*, 139–145. (In French).

Got'e [= Gautier], T. (1972). *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works; Trans. from French] (Vol. 1). Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Höfner, E. (2002). Utopisme et médialité dans *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (1940). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria*, 87–109. Frankfurt/Main: Vervuert. (In French).

Iampolskii, M. (2018). *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [Image: Lecture series]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Kaiua, R. (2003). *Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Trans. from Caillois, R. (1938). *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard; (1950). *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard]. Moscow: OGI. (In Russian).

Kantaris, G. (2005). Holograms and simulacra: Bioy Casares, Subiela, Piglia. In E. Fishburn, E. L. Ortiz (Eds.). *Science and the creative imagination in Latin America*, 175–189. London: Institute for the Study of the Americas.

Lakan, Zh. (2017). *Seminary. Kniga 11: Chetyre osnovnye poniatiia psikhoanaliza (1964)* [Trans. from Lacan, J. (1973). *Le Seminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil]. Moscow: Gnozis; Logos. (In Russian).

Levine, S. J. (1982). *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Editorial Fundamentos. (In Spanish).

López Parada, E. (1991). El roce de las imágenes: Sobre La invención de Morel. *Revista de Occidente, 121*, 122–132. (In Spanish).

MacAdam, A. (2002). Borges y Bioy: *La invención de Morel.* In A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura, ensayo, filosofía. Teoría de la cultura. Crítica literaria*, 111–121. Frankfurt/Main: Vervuert. (In Spanish).

Milner, M. (1982). *La Fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique*. Paris: PUF. (In French).

Nitsch, W. (2004). Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzahlung *La invención de Morel*. *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América, 60*, 102–117. (In German).

Peters, K. (2013). *Der gespentische Souverän: Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert.* München: Wilhelm Fink. (In German).

Rodriguez Barranco, F. J. (2005). *La vida de una imágen: Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. (In Spanish).

Rosa, N. (2002). Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*. In A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria*, 41–63. Frankfurt / Main: Vervuert. (In Spanish).

Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier — Montaigne. (In French).

Smith, E. (1993). Apariencia / realidad: Un juego intertextual en *La invención de Morel* de Bioy Casares. In J. Alcira Arancibia (Ed.). *Literatura como intertextualidad*, 86–93. Buenos Aires: Instituto Lit. y Cult. Hispanico. (In Spanish).

Ulla, N. (1990). *Aventura de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares: Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemi Ulla*. Buenos Aires: Corregidor. (In Spanish).

Zanetti, S. (2005 / 2006). Una revista notable: El Cojo Ilustrado de Venezuela. *CELEHIS — Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, *17*, 131–160. (In Spanish).

Zarader, J.-P. (2018). L'Invention de Morel, ou la Tentation du spéculaire. In T. Dufrêne, A. Husson, A. Loayza-Desfontaines (Eds.). *L'Invention de Morel, ou La machine à images: d'après le roman écrit par Adolfo Bioy Casares*. Paris: Maison de l'Amérique latine; Éditions Xavier Barral. (In French).

Zhenett, Zh. (1998). Utopiia literatury [Utopia of literature] [Trans. from Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil]. In Zh. Zhenett [= G. Genette]. *Figury: Raboty po poetike* [Figures: Works on poetics] (Vol. 1), 143–150. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Сергей Николаевич Зенкин
доктор филологических наук
профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 190069, Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, д. 123
*Тел.: +7 (812) 644-59-11 *61704*
главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (499) 251-64-16
✉ *sergezenkine@hotmail.com*

Information about the author

Sergey N. Zenkin
Dr. Sci. (Philology)
Professor, National Research University Higher School of Economics
Russia, 190069, St. Petersburg, Griboyedov Canal Emb., 123
*Tel.: +7 (812) 644-59-11 *61704*
Research Professor,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 251-64-16
✉ *sergezenkine@hotmail.com*