

УДК 821.111(09)

doi 10.17072/2073-6681-2021-4-100-110

Фототекстуальность как категория поэтики английского романа: жанровая репрезентативность

Татьяна Анатольевна Полуэктова**к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания****Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева**

660049, Россия, г. Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89. poluektova.06@mail.ru

SPIN-код: 2450-2611

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>

ResearcherID: AAT-9952-2021

*Статья поступила в редакцию 16.07.2021**Одобрена после рецензирования 29.09.2021**Принята к публикации 08.10.2021***Информация для цитирования**

Полуэктова Т. А. Фототекстуальность как категория поэтики английского романа: жанровая репрезентативность // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 4. С. 110–110. doi 10.17072/2073-6681-2021-4-100-110

Аннотация. Статья посвящена фототекстуальности как поэтологической категории современного англоязычного романа. Предпринимается попытка определения термина «фототекстуальность». Представлена краткая историография вопроса. Основное внимание уделено фотографическому экфрасису, который автор статьи определяет как описание в тексте фотографии, являющейся предметом рефлексии персонажа или результатом совместного сотрудничества фотографа и модели. Далее вводятся два разграничительных термина: протофотоэкфрасис, имеющий реальный фотопрототип в культуре, и условный фотоэкфрасис, созданный исключительно авторским воображением. Каждый из этих фотоэкфрасисов выступают активным структурообразующим компонентом проблематики и поэтики анализируемых романов: «Мастер Джорджи» (“Master Georgie”, 1998) Б. Бейнбридж, «Фотография» (“The Photograph”, 2003) П. Лайвли, «Пока не выпал дождь» (“The Rain Before It Falls”, 2007) Дж. Коу, «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» (“The Unseen”, 2011) К. Уэбб. Исследуется функциональность структурно-семантической единицы художественного текста – фотоэкфрасиса – на уровнях: сюжета и композиции, нарратива, хронотопа, системы образов-персонажей. Фотоэкфрасис, органично вписываясь в постмодернистскую тематику и проблематику романов, актуализирует понятия памяти, идентичности, факта и вымысла, смерти и др. как мотивы-темы и мотивы-проблемы. В результате проведенного анализа автор статьи предлагает классификацию романов в зависимости от типа представленных в них фотографий – постановочных или случайных (естественных): 1) роман-фотореконструкция и 2) роман-фоторефлексия. Фотографический экфрасис как один из типов фототекстуальности можно считать одной из магистральных повествовательных стратегий в художественной практике конца XX – начала XXI в.

Ключевые слова: фототекстуальность; фотографический экфрасис; протофотоэкфрасис; условный фотоэкфрасис; роман-фотореконструкция; роман-фоторефлексия; современный англоязычный роман; Р. Барт.

Фототекстуальность как категория поэтики. Актуальным представляется исследование поэтики фототекстуальности (*phototextuality*) в современном художественном тексте. В данной

статье мы придерживаемся определения «поэтики», данного теоретиком романа XX в. Н. С. Лейтес: «особенности поэтического видения мира, складывающиеся в целостную систему образных

представлений и способов их выражения. Такая система существует на разных уровнях: в рамках отдельного произведения, жанра, национальной литературы, литературного направления» [Лейтес 1980: 4]. Целостность складывается из совокупности элементов поэтики, где каждый из них рассматривается по отношению к целому.

С конца XIX в. – времени появления «письма света» – художественное слово вступает во взаимодействие с фотографией. Такое «сотрудничество» оказалось перспективным и взаимовыгодным для двух видов искусств: “...photography has, over the years, influenced literature as much as literature has influenced photographic practice” [Blatt 2009: 113]. Влияние отразилось не только на форме и стиле произведений, но и на рассматриваемых диалогичных темах: “Particularly striking in this respect is the way photo-textual modes have been mobilized to explore themes of memory, identity, and selfhood” [Welch 2019: 437]. Э. Блэтт в одной из своих программных статей отмечает: “since the advent of the medium in the mid-nineteenth century, photography and literature have been involved in an almost constant dialogue and process of intersemiotic cross-fertilisation” [Blatt 2009: 108].

Так, фотография в художественном тексте может быть представлена непосредственно и опосредованно.

В первом случае речь идет об эксплицитном включении фотографии в повествовательную ткань произведения. Фотографические вставки сопровождают текст, подчас его комментируют, выступая в качестве иллюстрации. Фотографии и текст, помещенные в определенный авторский контекст, создают новые смыслы. В то время как те же самые фотографии, но вырванные из этого контекста, создают возможность новой интерпретации их прочтения. Во втором случае речь идет о вербальном описании в художественном тексте фотографического изображения – фотографическом экфрасисе, текстуализации образа. Гораздо реже встречаются повествования, где в равной мере участвует и слово, и зрительный образ. Такие зрительные образы (фотография, рисунок и т. д.) С. Н. Зенкин называет интрадигитическими, т. е. «внутриповествовательными; часто они не просто упоминаются в качестве детали или аналогии, но играют ту или иную роль в актантной структуре повествования, служат его самостоятельными “действующими лицами”» [Зенкин 2013: 15].

В данной статье основное внимание уделено фотографическому экфрасису, который мы попытаемся определить как описание в тексте фо-

тографии, являющейся предметом рефлексии персонажа или результатом совместного сотрудничества фотографа и модели. Фотографический экфрасис выступает разновидностью экфрасиса, наряду с живописным, танцевальным, музыкальным и др.

Как в отечественной, так и в зарубежной литературе найдется немало примеров, где очевидна роль фотографии как типа визуального дискурса. Это многообразие представлено как в лирических, так и в прозаических жанрах: «Фотография» (1917) Т. Харди, «Снимок» (1927) В. Набокова, «Фотография» (1957) А. Тарковского, «Скандал в Богемии» (1891) А. Конана Дойля, «Брюгге-ла-Морт» (1892) Д. Роденбаха, «Слюни дьявола» (1959) Х. Кортасара, «Мосты округа Мэдисон» (1995) Р. Дж. Уоллера, «Дора Брюдер» (1997) П. Модино, «Мастер Джорджи» (1998) Б. Бейнбридж, «Аустерлиц» (2001) В. Г. Зебальда, «Фотография» (2003) П. Лайвли, «Фотокамера» (2008) Г. Грасса и мн. др.

Ближе к концу XX в. в гуманитарной науке наблюдается повышенное внимание писателей к синтезу слова и фотографии: “...since 1970 writing and photography have been closely allied in various artistic practices, whether narrative, fictional, or polemical” [Brunet 2009: 32]. Одним из следствий этого явился тот факт, что литература рубежа XX–XXI вв. представлена многообразием гибридных романских форм, в очередной раз подтверждая «открытость» и «незавершенность» этого жанра (О. Фрейденберг, М. Бахтин, В. Кожинов).

Несмотря на то что взаимодействие художественного слова и фотографии имеет давнюю традицию, существует определенная трудность в его обосновании. Исследователи-филологи разных стран единодушны в необходимости установления характера взаимоотношений между литературой и фотографией: “Considering the relationship between literature and photography is therefore a matter of exploring how literature has come to accommodate, respond to, engage with, or understand the strange new medium of ‘light writing’ since it came on the scene in the early nineteenth century” [Welch 2019: 434]; “we must decide whether the photograph fights, works with, undermines, complements, destroys, controls, is controlled by, or runs parallel with the written text accompanying it” [Stafford 2010: 53] и др.

Взаимодействие художественного текста и фотографии мы условимся обозначать термином «фототекстуальность», имея в виду любое присутствие фотоизображения в тексте: как фотоиллюстрацию, так и ее словесное описание, т. е.

фотоэкфрасис. Здесь стоит сделать важное замечание, касающееся природы фотоэкфрасиса. Считаем возможным ввести два разграничительных термина:

1) протофотоэкфрасис¹ (*protophotoekphrasis*), имеющий реальный фотопрототип в культуре;

2) условный фотоэкфрасис (*notional photoekphrasis*), созданный исключительно авторским воображением.

В обоих случаях фотоэкфрасис выступает активным структурообразующим компонентом проблематики и поэтики романов.

Как в отечественном, так и в западном литературоведении нет устоявшегося определения фототекстуальности. Позволим себе обозначить ключевые вехи в попытках его объяснения. Несмотря на то что фотография, как и фотографический экфрасис, начала появляться в художественных текстах с конца XIX в., западные исследования данного феномена актуализировались с начала 1980-х гг. (см., например: [Trachtenberg 1980; Thinking Photography 1982; Hunter 1987]).

Пожалуй, первое обоснование рассматриваемого явления встречается в работах американского писателя и фотографа Райта Морриса (Wright Morris) (1910–1998), который большую часть своей жизни провел в путешествиях, запечатлевая увиденное одновременно на фото пленку и бумагу. Следствием этого явился введенный им термин *photo-text*, в первую очередь применительно к своим книгам «Жители» (“The Inhabitants”, 1946) и «Родина» (“The Home Place”, 1948). Суть фото-текста, по Р. Моррису, заключается в том, чтобы фотографии дополняли слова, но не обязательно при этом иллюстрировали повествование: “I glimpsed the connection between words, my own written words, and the photographs I was taking. Rather than ponder the photograph, then describe my impressions, I found in what I had written the verbal images that enhanced, and enlarged upon, the photograph” [Morris 1982: 18].

Впервые термин *phototextuality* встречается в сборнике эссе под редакцией Марши Брайэнт (Marsha Bryant) “Phototextuality: Reading Photographs and Literature” (1996). Во введении М. Брайэнт говорит о диалоге как следствии взаимопроникновения фотографического текста и художественного, определяя положение фотографии и текста как равнозначное, не подчиненное одно другому: “Unlike the image/ caption model, the interference neither marginalises one textual component, nor draws rigid boundaries between literature and photography” [Bryant 1996: 14].

Э. Блэтт определяет фототекстуальность как “aesthetic border crossing” / «эстетическое пере-

сечение границ» [Blatt 2009: 108], отмечая ее расплывчатый и междисциплинарный характер [ibid.]. Результатом такого взаимодействия стал тот факт, что “photography has allowed literature, and writing more generally, to reevaluate its priorities and adapt to new ways of ‘seeing’ ushered in by the advent of mechanical reproduction and the camera ‘eye’” [ibid.: 113].

Литературный критик Джонни Грэттон определяет фототекстуальность как бифокальную перспективу (*bifocal perspective*): “This perspective embraces, on the hand, photographs, or at very least idea of photography, as something textually under consideration and, on the other hand, a text or texts, or at least a possibility of text, as something triggered in or by photo. Term “phototextualities”, again as I understand it, further implies a study of different kinds and degrees of relation that hold between image and language across a wide range of contexts” [Gratton 2003: 182].

В отечественном литературоведении количество работ, посвященных фотографическому экфрасису, сравнительно мало. Так, Н. С. Бочкарева и К. В. Загороднева разграничивают роман с фотографиями и фотоэкфрасисом [Бочкарева, Загороднева 2017: 114]; О. А. Судленкова считает фототекстуальность формой экфрасиса [Sudliankova 2016: 10] и говорит о фотографии как сюжетообразующем элементе [Sudliankova 2011: 18], а также о возможности новой жанровой разновидности – романе о фотографе [Судленкова 2018: 335].

В данной статье предпринимается попытка определения термина «фототекстуальность» и возможных способов ее проявления. Учитывая вышеперечисленные точки зрения на это явление, любое инкорпорирование фотографического изображения в художественный текст, как иллюстративное, так и экфрастическое, будем обозначать термином «фототекстуальность». Эти два вида присутствия фотографии в тексте – частные формы проявления фототекстуальности, различающиеся по своей функциональности. Соответственно – фотоиллюстративный роман (роман с фотографиями) и фотоэкфрастический роман (или роман-фотоэкфрасис) (который и будет рассмотрен в данной статье).

Таким образом, фототекстуальность – категория поэтики романа, определяющая как внешний (визуальный), так и внутренний (фотоэкфрастический) способ организации текста. Представляется возможным определить фототекстуальными те романы, в которых фотография выполняет определенную функцию на разных уровнях текста.

Рассмотрим особенности функционирования фотографии (фотоэкфрасиса) как структурно-семантической единицы текста.

Фотоэкфрасис и сюжетно-композиционный уровень. Так, например, в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» фотоэкфрасис обозначает кульминационные моменты в развитии действия. Роман состоит из шести глав-пластинок – *plates*, датированных с 1846–1854 гг., на каждой из которых запечатлен определенный сюжет, срежиссированный фотографом. На первой пластинке запечатлен умерший будто бы в своей постели отец семейства мистер Харди, тело которого еще каких-то пару часов назад было принесено через черный ход молодым Харди, увлекающимся фотографией. На последней, шестой, пластинке военный фотограф, дабы представить английскому обществу, как приятно проводят время войска во время Крымской кампании, фотографирует группу улыбающихся солдат. И, не смущаясь, для симметрии, подставляет в общую композицию тело только что убитого Джорджа.

Иными словами, в каждой главе делается определенная фотография, запечатлевающая важные события в жизни главного героя, которая, по сути, и дает название каждой главы: «*Пластинка первая*. 1846 г. Девушка перед лицом смерти», «*Пластинка шестая*. Ноябрь 1854 г. Улыбаемся, улыбаемся, братцы» и др. Совокупность этих пластинок составляет сюжетно-композиционную структуру всего романа.

Эти и другие фото, представленные в романе, наглядно показывают, каким образом создавался миф о викторианской Англии. Удивительно точны в данном случае рассуждения о сюжете в фотографии Картье-Брессона: «...В незначительном пустяке порой кроется великий сюжет, мелкий субъективный штрих становится лейтмотивом» [Картье-Брессон: 30]. Читателям остается только догадываться, сколько «идеальных» сюжетов архивных фотографий викторианского периода, включая Крымскую кампанию, просмотренных Б. Бейнбридж в процессе создания романа, легли в основу истории одного семейства.

Зачастую фотография становится завязкой сюжетного действия (более подробно см.: [Сидорова, Полуэктова 2019]). В романе П. Лайвли «Фотография» случайно найденное фото кладет начало напряженному детективному расследованию, а совокупность фотографий и живописного портрета, найденных по мере расследования, каждый раз дополняют образ главной героини – Кэт, умершей еще до начала разворачивающихся событий романа (Лайвли, 2013).

В романе «Пока не выпал дождь» Д. Коу фотографии, с самого начала и до конца выступая средством актуализации автобиографической памяти, прерывают сюжетную линию описаниями разновременных событий: героиня выстраивает свой рассказ за счет рассматривания и комментирования семейных фотоснимков. События прошлой жизни, запечатленные на фото, пересекаются с настоящим, актуализируя принцип судьбостроительства, позволяющий увидеть становление героя-комментатора.

Визуальный нарратив протофотоэкфрасиса. Визуальный нарратив протоэкфрасиса обращен к читателю, способному к дешифровке культурно-исторического кода. Например, с помощью постановочных фотографий Б. Бейнбридж одновременно создает и разрушает так называемый «викторианский миф». Этот факт подтверждает уникальную способность фотографии создавать миф: «Мифическое слово есть сообщение. Оно не обязательно должно быть устным: ...это может быть... фотография» [Барт 1994].

Элитарный читатель увидит в военном фотографe, который не раз появится в этом романе, его прототип – Роджера Фентона – основателя английского фотографического общества и личного фотографа королевы Виктории, призванного создать положительный визуальный образ Крымской кампании за счет подобных фотооткрыток и тем самым сформировать миф о благополучии английских войск: «В военном ведомстве он получил инструкции не фотографировать убитых, изувеченных и больных; громоздкий процесс съемки не позволял запечатлеть большинство других сюжетов, и Фентон представлял войну как чинную мужскую вылазку на лоно природы» [Сонтаг 2014: 40].

Осмысляя фотоизображение, Р. Барт вводит знаменитые семиотические концепты, два взгляда на фотографию – *studium / punctum*. Первый – это «охват, протяженность поля, воспринимаемого мной вполне привычно в русле моего знания и культуры» [Барт 2016: 38]; для прочтения фотографии *studium* необходим: выступая в качестве культурного кода, он предполагает зрителя, наделенного определенными культурными знаниями, это залог прочтения, восприятия идеи, заложенной в фотографии; «...*Studium*... никогда не является моим наслаждением или моим страданием» [там же: 41]. Если категория *punctum*'а индивидуальна, обращается к чувствам и эмоциям человека, то *studium* использует язык культуры, основываясь и отсылая к истории, дает возможность человеку ощутить себя в роли «человека культуры».

За счет визуального нарратива в романе с протоэкфрасисом происходит конструирование двух реальностей: социальной и культурной. Фотографии в романе «Мастер Джорджи» являются *studium*'ами, сильнейшим способом отражения культуры: “With photographs, memory is both fixed and fluid: social and personal. There is nothing neutral here. As sites of memory, photographic images (whether digital or analogue) offer not a view on history but, as mnemonic devices, are perceptual phenomena upon which a historical representation may be constructed. Social memory is interfered with by photography precisely because of its affective and subjective status” [Bate 2010: 256].

Датированные пластинки в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» на тематическом и на структурном уровнях представляют собой национально-культурный нарратив, а точки зрения каждого из трех повествователей – комментарии как к постановочному процессу, так и к самому фотоизображению.

Так, роман Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» аккумулирует в себе черты, характерные для многих современных романов, имеющих в своей основе протофотоэкфрасис. Среди них, например, романы «Путешествие безумцев» (Afterimage, 2000) Х. Хамфриз и «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» (The Unseen, 2011) К. Уэбб, где визуальный фотонарратив задается определенной эпохой, как правило, Викторианской и Эдвардианской, самим фотографом и культурно-историческим контекстом, задающим ход всего повествования. Такой фотоэкфрасис погружает читателя/зрителя в культурно-исторический контекст, дает возможность множественной интерпретации текста, играя с «мерцающими» культурными знаками и кодами. От читателя / зрителя в данном случае требуется особое умение «распаковать» фотографии (*unpack the pictures*) – от этого зависит глубина постижения авторского замысла – развенчание мифа о викторианской Англии.

Таким образом, визуальный нарратив фотоэкфрасистических романов конца XX – начала XXI в. схож с постмодернистским нарративом, для которого, среди прочего, характерны игра с читателем, принцип читательского сотворчества, игра с «мерцающими» культурными знаками и кодами, фигуры умолчания и др.

Визуальный нарратив условного фотоэкфрасиса. Нарратив романов с условным фотоэкфрасисом, в большинстве своем, придерживается стратегии самораскрытия героя, выступающего комментатором фотоизображения. Наррация осуществляется благодаря единичному(ым) фото либо серии любительских фотокарточек,

которые значимы исключительно для нарратора, и только его нарратив способен объяснить запечатленное. В результате воспоминаний, отправной точкой которых становится любительское фото, происходит самопознание и обретение персонажем самоидентичности, постижение смысла мира. И как главный итог этой рефлексии – катарсис. Такая наррация организует так называемую персональную историю.

Например, в исповедально-психологическом романе Дж. Коу «Пока не выпал дождь» фотонарратив способствует потоку рефлексии героини и обретению своего «Я». Повествование 73-летней Розамонд основано на серии из 19 любительских фотографий и одного портрета и записано на аудиокассеты в преддверии ухода из жизни. Комментируемые ею фото обладают семиотической нагруженностью только для Розамонд: «Снимки, которые сейчас лежат передо мной, те, что я собираюсь тебе описать... их ценность заключается, по-моему, лишь в том, что они совпадают с моими воспоминаниями» (Коу 2008: 46).

Трагические события в жизни Розамонд и ее родных являются прямым свидетельством разорванных и разрушенных семейных связей, а фотографии – прямое и неопровержимое свидетельство былого существования некогда большой семьи. С. Сонтаг указывает на эту особенность фотографий: «Когда замкнутая семейная ячейка вырезалась из большой родственной общности, явилась фотография, чтобы увековечить память об исчезающих связях большой семьи, символически подтвердить грозящую оборвать преемственность. Эти призрачные следы – фотографии – символически восполняют отсутствие рассеявшейся родни. Семейный фотоальбом обычно посвящен большой семье, и зачастую это – единственное, что от нее осталось» [Сонтаг 2013: 19–20].

Визуальный нарратив в романе актуализирует исповедальную тональность, столь характерную для английского романа начиная с 1980-х гг. Итогом субъективных переживаний героини становится понимание, что «жизнь начинает обретать смысл, только когда ты сумеешь осознать, что порою – часто – постоянно – две абсолютно противоположные точки зрения могут быть одинаково истинными» (Коу: 288–289).

Фотонарратив семейного романа-фотоальбома (*family photo album novels*) представляет собой особую разновидность романа и зачастую уже задан в заглавиях: «Семейный альбом» (“A Family Album”, 1978) Д. Галлоуэя, «Семья и друзья» (“Family and Friends”, 1985) А. Брукнер, «Семейный альбом» (“Family Album”, 2009) П. Лайвли и

др. Несмотря на вымышленный статус семейных фотографий, в отличие, например, от документальных из «Русского альбома» (“The Russian Album”, 1987) М. Игнатъева, они являются “...are gestures of composure and coherence, a stiffening in the face of family disintegration – icons to unity. <...> Abbreviated, fragmentary, incomplete, elusive, even misleading, the family album never the less provides a measure of security in a world of contingency” [MacLaine 1991: 147].

Хронотоп романа-фотореконструкции. Хронотоп романа с протофотоэпифраисом включает в себе культурно-исторические маркеры и тщательно реконструируется фотографом, что позволяет читателю/зрителю его считать.

Так, например, в романе К. Уэбб «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» получил оригинальное художественное воплощение один из крупнейших мифов XX в., воплотившийся в фотографии и развенчанный относительно недавно (в 1980-х гг. XX в.).

Действие романа происходит в двух временных пластах – 1911 и 2011 г. Главная героиня – Кэт Морли – поступает прислугой в дом викария Альберта Кэннинга. По его приглашению в доме появляется теософ Робин Дюрран (его реальный прототип – лектор-теософ и мистик, первооткрыватель фейри и элементалей Э. Л. Гарднер (1892–1969) (“Fairies; A book of Real Fairies”, 1945; “Fairies: The Cottingley Photographs and Their Sequel”, 1945 и др.). Желая прославиться, Р. Дюрран воплощает образ Дриады (так в античные времена называли элементалей) с помощью переодетой Кэт. Он тщательно режиссирует тайные съемки в предрассветном сумраке. Фотографические сцены на лоне живописного пейзажа сопровождаются переодеванием героини: «– Надевайте платье и парик, – командует Робин Дюрран... Он готовит фотоаппарат, снимает крышку с объектива» (Уэбб: 239), «...она снимает рабочее платье и надевает поверх рубашки наряд из кисеи. Он длинный, свободный и такой легкий, что льнет к телу от каждого ее движения. Кэт опускает голову – ...и надевает парик» (Уэбб: 241). Он приказывает ей танцевать: «Кэт отходит от него, ее босые ноги ступают по холодной и мокрой траве. <...> Она раскидывает руки в стороны и подпрыгивает как можно выше, выгибается дугой и запрокидывает голову» (Уэбб: 242–243). Эта умело сконструированная Дюрраном мистификация ярко отражает широко распространенные в то время философско-культурные практики – спиритуализм и теософию. Таким образом он желает обессмертить свое имя. Опубликованные снимки были восприняты об-

ществом двояко: коллеги-спиритуалисты и часть прессы подтвердили их подлинность, другие – отнеслись скептически.

К. Уэбб ставит под сомнение привычную документальность фотографического снимка, особенно когда речь идет о так называемой «игре на камеру» с преследованием определенных целей, о которой известно лишь объекту и субъекту фотографирования.

Фотографии элементалей (переодетой Кэт) на лоне английского пейзажа являются в романе сильнейшим способом отражения английской культуры. Очевидные историко-культурные маркеры отсылают читателя к древнейшей и мощной мифологеме «фейри» (*fairies*), уходящей в глубокое Средневековье и ставшей отличительной чертой двух эпох – Викторианской и Эдвардианской. Пространство на фотографии эксплицируется читателем благодаря так называемому «локусному прототипу» [Прокофьева 2005: 91]. Издавна считается, что очаровательные дриады (в греческой мифологии – нимфы) связаны неразрывными узами с деревьями, растущими в листовенных лесах и рощах, пространством которых они ограничены. Часто их называют «духами деревьев». На первом фото «был широкий ровный летний луг, поросший высокой травой и чертополохом, и на заднем плане – расплывчато – высокие деревья. В центре возвышалось одинокое дерево, плакучая ива, согнувшаяся от старости, с почти серебристыми, светлыми листьями. <...> Справа от дерева виднелась маленькая, слегка размытая фигурка» (Уэбб: 247), на втором «почти весь кадр занимала сама ива, снятая крупным планом, и в ее тени фигура казалась бледным пятном» (Уэбб: 248). В британской лингвокультуре ива – символ скорби – станет в романе определяющим: Кэт не успеет до конца исполнить вдохновенный танец. Потому как далее последует ее убийство тайно появившимся на лугу и подглядывающим за этим действием викарием.

Фотопрототипом фотографических «проделок» теософа Дюррана в романе К. Уэбб является известный миф о коттинглийских эльфах, зародившийся в 1917 г. Две юные кузины (Э. Райт и Ф. Гриффитс) уверяли, что в лесной долине, у ручья, близ деревни Коттингли в графстве Йоркшир они видели лесных фей и даже играли с ними. Для доказательства существования лесного народца Элси взяла фотокамеру своего отца и сделала снимок с Фрэнсис, окруженной позирующими феями. Позже эти фотографии попали к знаменитому теософу Э. Л. Гарднеру, который передал их профессиональным фотографам и

художникам на экспертизу. Практически все они единодушно подтвердили подлинность негативов и позитивов. Этим феноменом заинтересовался А. К. Дойль, серьезно увлекавшийся спиритизмом и веривший в существование параллельных миров, в том числе в фей. В результате компьютерного анализа (экспертиза Р. Шифера) в 1980-х гг. фальсификация на фотографических снимках была раскрыта.

Увлеченность Дюрраном представителями «невидимого мира» (помимо желания славы) – яркое свидетельство повышенного ностальгического интереса викторианцев и эдвардианцев к своему прошлому: “Like visual artists and writers, photographers drew upon a vast and eclectic cultural legacy, elements of which they adopted, illustrated, rewrote or used in one way or another for their own work. Photographs of nymphs, knights in armour and medieval damsels, Shakespearean figures, but also contemporary literary heroes were legion” [Straub 2015: 164].

Узнаваемый историко-культурный фотоэффрасис в романе актуализирует проблему факта и вымысла, являющуюся основополагающей в романах, где фотоснимки являются постановочными. Не случайно действие большинства таких романов относится к середине XIX – началу XX в.: «Обманчивость правдоподобия и мнимая достоверность стали основными проблемами фотографии XIX века» [Васильева 2019: 176]. Как в романе «Мастер Джорджи» Б. Бейнбридж, так и в романе К. Уэбб, это своеобразный театр в миниатюре, с обязательным передеванием и инсценировками. На близость двух искусств, фотографии и театра, указывал Р. Барт: «...Фотография соприкасается с искусством не посредством Живописи, а посредством Театра» [Барт 2016: 44].

В сюжетной детективной линии романа, относящейся к 2011 г., фотографии с Кэт, найденные журналистом, расставляют все точки над «i» в многочисленных сюжетных хитросплетениях.

Хронотоп романа-фоторефлексии. Фотоснимок, выполняя ретроспективную функцию, позволяет восстановить прежний ход событий, вызванный взглядом, аффектом (Р. Барт). Это сродни отматыванию киноплёнки назад. И это же изображение способно влиять на будущее персонажа. Например, главные персонажи романа П. Лайвли «Фотография» проходят довольно непростой путь самопознания, обретая в результате иной, отличный от прежнего, смысл жизни и выстраивая, каждый по-своему, в надежде лучшее и обновленное будущее (Лайвли 2013).

В отличие от романа-фотореконструкции, в романе-фоторефлексии представлены накоплен-

ные за определенное время фотографии. Как правило, они расположены последовательно, согласно хронологии. Наиболее часто такой принцип расположения характерен для романов-фотоальбомов, где фотография выполняет функцию переправы, «связывающей держателя архива с его прошлым» [Лишаев 2019: 17].

Так, в романе Дж. Коу «Пока не выпал дождь» хронология снимков соблюдается благодаря рефлектирующему сознанию Розамонд. Серия этих фотоснимков – набор разрозненных эпизодов, выстроенных последовательно, друг за другом: «Снято зимой, году в 1938-м или 39-м» (Коу 2008: 42), «По цвету и качеству изображения я догадываюсь, что эта фотография сделана в 1950-х, спустя десять с лишним лет после событий, о которых идет речь» (Коу 2008: 74) и т. д. Но только для Розамонд они являются экзистенциально важными.

Персонажи, пытаясь восстановить прошлое, «подключают» автобиографическую память, которая далеко не всегда является залогом успешного (точного) восстановления реального хода событий или положения вещей на тот момент. В таком случае фотография – «протез зрительной памяти» [Лишаев 2019: 30] – является документальной опорой, представляет собой «...внешнюю фотографическую память» [Нуркова 2006: 181]. Так, Розамонд, пытаясь восстановить прошлое, опирается на фотографии из альбома: «Память всё чаще подводит меня, фотографии же официально подтверждают: то, что я помню, пусть и немного, происходило на самом деле, это не выдумки, не фантазии и не плод моего воображения. Какой толк в воспоминаниях, если они не подкреплены снимками, доказательствами, реальными изображениями?» (Коу 2008: 46).

Репрезентируя свое прошлое, словно заново проживая и переживая жизнь, герой обретает свое «Я», и через фотографию человек входит в новый виток борьбы со временем [Круткин 2005: 174].

Время, как и пространство любительской фотографии, конкретно и опознаваемо. Это особое свойство старых фотографий, позволяющее восстановить историко-культурный контекст: «На снимке Айви одета в модный, заковыристого кроя, жакет и длинную цветастую юбку. Поразительно, но оба они, и дядя, и тетка, выглядят на снимке весьма элегантно. И нарядно, словно приоделись для какого-то торжественного случая. Оуэн при галстукe – с ума сойти, это на пикнике! Но в 1940-х так было принято» (Коу 2008: 55). Пространство на фотоснимках автобиографично для героя, узнаваемо им, и оттого обладает способностью к расширению.

Таким образом, фотография активно участвует в организации темпоральной структуры романов и тем самым позволяет писателям создавать концептуальную картину мира.

Функционирование фототекстуальности как категории поэтики романа определяет его жанровую модификацию и позволяет представить следующую классификацию, включающую две группы романов в зависимости от типа представленных в них фотографий – постановочных или случайных (естественных).

К первой группе романов – с постановочным фото – отнесем **роман-фотореконструкцию**. Для этой группы романов общими будут следующие черты:

1) протофотоэкфрасис, имеющий реальный фотопрототип в культуре и маркируемый читателем на основе вторичного культурного опыта, характеризующийся объективизацией текста;

2) действие происходит в отдаленное от современности время, как правило – в середине XIX – начале XX в.;

3) главный герой – как правило, фотограф, реконструирующий миф либо мифологический образ за счет тесного сотрудничества с моделью и преследующий определенные цели;

4) характер съемки: театрализация (переодевание, «постановочность»);

5) конкретный фотохронотоп, созданный в процессе реконструкции («здесь и сейчас») фотографом, сопровождается подробным топографическим описанием, а также этапом подготовки самого хода съемки и последующей обработки изображений.

Ярким примером этой группы являются романы «Мастер Джорджи» Б. Бейнбридж, «Послесвечение» Х. Хамфриз, «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» К. Уэбб и др.

Ко второй группе романов – с естественным (случайным) фото – отнесем **роман-фоторефлексию**. В каждом из них отчетливо прослеживается следующее:

1) условный фотоэкфрасис (*notional photoekphrasis*), созданный исключительно субъективной авторской интенцией, характеризующийся рефлексией и усиленным субъективным началом;

2) время действия – близкое ко времени героя, его современность, как правило – во 2-я половина XX в.;

3) главный герой – как правило, созерцатель, комментирующий «малую фотоисторию» спустя какой-то отрезок времени;

4) характер съемки: случайность, моментальность.

5) конкретный (нейтральный) фотохронотоп, актуализируемый рефлексующим героем спустя какой-то отрезок времени и сопровождающийся его субъективным комментарием.

Примерами таких романов являются «Мосты округа Мэдисон» Дж. Уоллера, «Пока не выпал дождь» Дж. Коу, «Фотография» П. Лайвли и др.

В каждой из этих групп романов фотоэкфрасис обладает определенными функционально-семантическими характеристиками. Взаимодействие двух видов искусств – художественного слова и фотографии – диалогично и взаимодополняемо: "...but what the success of sophisticated photo-literary experiments since the 1970s demonstrates is the coming of age of a hybrid 'medium of expression' (perhaps to be regarded as only a branch of the larger realm loosely called multi-media) where neither photography nor literature is clearly the parent figure" [Brunet 2009: 149].

Таким образом, фототекстуальность как поэтологическая категория, берущая основы с середины XIX в., становится с 1970-х гг. одной из магистральных повествовательных стратегий в художественной практике конца XX – начала XXI в.

Примечание

¹ Существует миметический экфрасис, когда дается описание реально существующих предметов искусства. Термин «фотоэкфрасис», на наш взгляд, является более уместным в рамках заявленной темы.

Список источников

Коу Дж. Пока не выпал дождь: роман / пер. с англ. Е. Полецкой. М.: Фантом Пресс, 2008. 320 с.

Лайвли П. Фотография: роман / пер. с англ. А. И. Логиновой. М.: РИПОЛ классик, 2013. 256 с.

Уэбб К. Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли: роман / пер. с англ. Е. Королевой. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. 480 с.

Список литературы

Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 192 с.

Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс: Универс, 1994. С. 72–130. URL: http://www.lib.ru/-CULTURE/BART/barthes.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 11.07.2021).

Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Фотоэкфрасис в пьесе Л. Петрушевской «Чемодан чепу-

хи, или Быстро хорошо не бывает» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 4. С. 113–120.

Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.

Зенкин С. Н. Образ, рассказ и смерть (Жорж Батай и Ролан Барт) // Новое литературное обозрение. 2013. № 5(123). С. 15–44.

Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. СПб.: Лимбус-Пресс, 2012. 128 с.

Круткин В. Л. Антропологический смысл фотографий семейного альбома // Журнал социологии и социальной антропологии. 2005. Т. VIII, № 1. С. 171–178.

Лейтес Н. С. Черты поэтики немецкой литературы нового времени. Пермь, 1980. 90 с.

Лишаев С. А. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2019. 140 с.

Нуркова В. В. Зеркало с памятью. Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. 287 с.

Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 11. С. 87–94.

Сидорова О. Г., Полуэктова Т. А. Экфрасис и его функционирование в поэтике романа Пенелопы Лайвли «Фотография» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2019. Т. 21, № 4(193). С. 121–135. doi 10.15826/izv2.2019.21.4.071

Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.

Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.

Судленкова О. А. «Каждая фотография – это рассказ»: фотографический экфрасис в современной британской литературе // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения. Седльце, 2018. С. 326–339.

Bate D. The Memory of Photography // Photographies. 2010. Vol. 3, № 2. P. 243–257.

Blatt Ari J. Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism // Visual Studies. 2009. Vol. 24, № 2. P. 108–121.

Thinking Photography / ed. by V. Burgin. London: Palgrave Macmillan, 1982. 240 p.

Brunet F. Photography and Literature. L.: Reaktion Books Ltd, 2009. 176 p.

Classic essays on photography / ed. by Alan Trachtenberg. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980. 314 p.

Gratton J. Sophie Calle's Des histoires vraies: Irony and Beyond in Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative, edited Alex Hughes

and Andrea Noble. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003. P. 182–197.

Hunter J. Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts. Cambridge: Harvard UP, 1987. 233 p.

MacLaine B. Photofiction as Family Album: David Galloway, Paul Theroux and Anita Brookner // Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature, University of Manitoba. 1991. Vol. 24, № 2. P. 131–149.

Morris W. Photographs and Words / ed. J. Alinder. Calif.: Friends of Photography, 1982. 120 p.

Photo-textualities: Reading Photographs and Literature. Ed. by Marsha Bryant. Newark: University of Delaware Press, 1996. 164 p.

Stafford A. Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image. Liverpool: Liverpool University Press, 2010. 256 p.

Straub J. Nineteenth-century Literature and Photography / Handbook of Intermediality / ed. by G. Rippl. GmbH; Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. P. 156–172.

Sudliankova O. Phototextuality as a Phenomenon of Present-Day British Prose // CLEaR. 2016. 3(2). P. 9–15.

Sudliankova O. The role of photographic images in contemporary novels // Тропа. Современная британская литература в российских вузах / науч. ред. К. Хьюитт, Б. Проскурнин; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2011. Вып. 5. С. 18–24.

Welch E. Etat present: Literature and Photography // French Studies. 2019. Vol. LXXIII, № 3. P. 434–444.

References

Barthes R. *Camera lucida. Kommentarii k fotografiyam* [Camera Lucida. Reflections on Photography]. Transl. from French by M. Ryklin. Moscow, Ad Marginem Press, 2016. 192 p. (In Russ.)

Barthes R. Mif segodnya [Myth today]. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., pp. 72-130. (In Russ.) Available at: http://www.lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt_wit_h-big-pictures.html (accessed 11.07.2021).

Bochkareva N. S., Zagorodneva K. V. Fotoekfrazis v p'ese L. Petrushevskoy 'Chemodan chepukhi, ili bystro khorosho ne byvaet' [Photoekphrasis in 'The Suitcase of Nonsense, or Quickly Done Cannot Be Well Done' by L. Petrushevskaya]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2017, vol. 9, issue 4, pp. 113–120. doi 10.17072/2037-6681-2017-4-113-120. (In Russ.)

Vasil'eva E. *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and the Non-logical Form]. Mos-

- cow, New Literary Observer Publ., 2019. 312 p. (In Russ.)
- Zenkin S. N. *Obraz, rasskaz i smert'* (Zhorzh Batai i Rolan Bart) [The Image, Story and Death (Georges Bataille and Roland Barthes)]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2013, issue 5(123), pp. 15–44. (In Russ.)
- Cartier-Bresson H. *Voobrazhaemaya real'nost'* [Imaginary Reality]. St. Petersburg, Limbus-Press, 2012. 128 p. (In Russ.)
- Coe J. *Poka ne vypal dozhd'* [The rain before it falls]. Transl. from English by E. Poletskaya. Moscow, Fantom Press, 2008. 320 p. (In Russ.)
- Krutkin V. L. Antropologicheskii smysl fotografii semeynogo al'boma [Anthropological meaning of family album photos]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 2005, vol. 8, issue 1, pp. 171–178. (In Russ.)
- Lively P. *Fotografiya* [Photography]. Transl. from Eng. by A. I. Loginova. Moscow, RIPOL classic Publ., 2013. 256 p. (In Russ.)
- Leytes N. S. *Cherty poetiki nemetskoj literatury novogo vremeni* [Poetics of German Literature of Modern Times and Its Features]. Perm, 1980. 90 p. (In Russ.)
- Lishaev S. A. *Pomnit' fotografiiy* [Remember by Photography]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2019. 140 p. (In Russ.)
- Nurkova V. V. *Zerkalo s pamyat'yu. Fenomen fotografii: Kul'turno-istoricheskii analiz* [A Mirror with Memory. The Phenomenon of Photography: Cultural and Historical Analysis]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2006. 287 p. (In Russ.)
- Prokof'eva V. Yu. Kategoriya prostranstvo v khudozhestvennom prelomlenii: lokusy i toposy [The category of space in the artistic refraction: locus and topos]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of the Orenburg State University], 2005, issue 11, pp. 87–94. (In Russ.)
- Sidorova O. G., Poluektova T. A. Ekfrasis i ego funktsionirovanie v poetike romana Penelopy Lively 'Fotografiya' [Ekphrasis and its functioning in the poetics of Penelope Lively's novel 'The Photograph']. *Izvestiya Uralskogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki* [Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts], 2019, vol. 21, issue 4(193), pp. 121–135. doi 10.15826/izv2.2019.21.4.071. (In Russ.)
- Sontag S. *O fotografii* [On Photography]. Transl. from Eng. by V. Golyshev. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 272 p. (In Russ.)
- Sontag S. *Smotrim na chuzhie stradaniya* [Regarding the Pain of Others]. Transl. from Eng. by V. Golyshev. Moscow, Ad Marginem Press, 2014. 96 p. (In Russ.)
- Sudlenkova O. A. 'Kazhdaya fotografiya – eto rasskaz': fotograficheskiy ekfrasis v sovremennoy britanskoj literature ['Every picture tells a story: Photographic ekphrasis in contemporary British literature']. *Teoriya i istoriya ekfrasisa: Itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and History of Ekphrasis: Results and Prospects of the Study]. Siedlce, 2018, pp. 326–339. (In Russ.)
- Bate D. The memory of photography. *Photographies*, 2010, vol. 3, issue 2, pp. 243–257. (In Eng.)
- Blatt Ari J. Phototextuality: photography, fiction, criticism. *Visual Studies*, 2009, vol. 24, issue 2, pp. 108–121. (In Eng.)
- Brunet F. *Photography and Literature*. London, Reaktion Books Ltd, 2009. 176 p. (In Eng.)
- Classic Essays on Photography. Ed. by Alan Trachtenberg. New Haven, Conn., Leete's Island Books, 1980. 314 p. (In Eng.)
- Gratton J. Sophie Calle's Des histoires vraies: Irony and beyond. *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Ed. by Alex Hughes and Andrea Noble. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003, pp. 182–197. (In Eng.)
- Hunter J. *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, Harvard UP, 1987. 233 p. (In Eng.)
- MacLaine B. Photofiction as family album: David Galloway, Paul Theroux and Anita Brookner. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 1991, vol. 24, issue 2, pp. 131–149. (In Eng.)
- Morris W. *Photographs and Words*. Ed. by J. Alinder. California, Friends of Photography, 1982. 120 p. (In Eng.)
- Photo-textualities: Reading Photographs and Literature*. Ed. by Marsha Bryant. Newark, University of Delaware Press, 1996. (In Eng.)
- Thinking Photography*. Ed. by Victor Burgin. London, Palgrave Macmillan, 1982. 240 p. (In Eng.)
- Stafford A. *Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image*. Liverpool, Liverpool University Press, 2010. 256 p. (In Eng.)
- Straub J. Nineteenth-century literature and photography. *Handbook of Intermediality*. Ed. by G. Rippl. Berlin, Boston, De Gruyter, 2015, pp. 156–172. (In Eng.)
- Sudliankova O. Phototextuality as a phenomenon of present-day British prose. *CLEaR*, 2016, vol. 3, issue 2, pp. 9–15. (In Eng.)
- Sudliankova O. The role of photographic images in contemporary novels. *Footpath. Contemporary British Literature in Russian Universities*. Ed. by K. Hewitt, B. Proskurnin. Perm, Perm State University Press, 2011, vol. 5, pp. 18–24. (In Eng.)
- Welch E. Etat present: Literature and photography. *French Studies*, 2019, vol. 73, issue 3, pp. 434–444. (In Eng.)

Phototextuality as a Poetological Category of the English Novel: Stating the Problem

Tatiana A. Poluektova

Associate Professor in the Department of World Literature and Teaching Methods

Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev

89, Lebedeva st., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation. poluektova.06@mail.ru

SPIN-code: 2450-2611

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>

ResearcherID: AAT-9952-2021

Received 16.07.2021

Revised 29.09.2021

Accepted 08.10.2021

For citation

Poluektova T. A. Fototekstual'nost' kak kategoriya poetiki romana: zhanrovaya reprezentativnost' [Phototextuality as a Poetological Category of the English Novel: Stating the Problem]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2021, vol. 13, issue 4, pp. 100–110. doi 10.17072/2073-6681-2021-4-100-110 (In Russ.)

Abstract. The article deals with phototextuality as a poetological category of the modern English novel. An attempt is made to define the term 'phototextuality'. A brief historiography of the issue is presented. The focus is basically on photographic ekphrasis, which we define as a description of a photograph being the subject of the character's reflection or a result of cooperation of the photographer and the model. The article introduces two differentiating terms: protophotoekphrasis, which has a real photoprototype in the culture, and a notional photoekphrasis, created exclusively by the author's imagination. Each of these photoekphrases is an active structure-forming component of both the issues raised and the poetics of the analyzed novels: *Master Georgie* (1998) by B. Bainbridge, *The Photograph* (2003) by P. Lively, *The Rain Before It Falls* (2007) by J. Coe, *The Unseen* (2011) by K. Webb. We investigate the functionality of photoekphrasis as a structural-semantic unit of literary text at the following levels: plot and composition, narrative, chronotope, system of images-characters. Photoekphrasis, organically fitting into the postmodern themes and subject matter of the novels, brings to the fore the concepts of memory, identity, fact and fiction, death and others as motives-themes and motives-problems. Basing on the analysis performed, we propose a classification of novels depending on the type of photographs presented in them – staged or random (natural): 1) a novel-photoreconstruction and 2) a novel-photoreflexion. Photographic ekphrasis as a type of phototextuality can be considered one of the basic narrative strategies in literary practice of the late 20th – early 21st centuries.

Key words: phototextuality; photographic ekphrasis; protophotoekphrasis; notional photoekphrasis; novel-photoreconstruction; novel-photoreflexion; modern English-language novel; R. Barthes.