

RU

## Поэтика фотографии: возможные уровни «прочтения» (на материале современной англоязычной фотоэкфрастической прозы)

Полуэктова Т. А.

**Аннотация.** Цель исследования – определить возможные уровни «прочтения» фотографии, представленной в виде фотоэкфрасиса в художественном тексте. В статье фотография рассматривается с семиотической точки зрения и определяется как «текст», обладающий разными уровнями «прочтения» и напрямую зависящий от культурного тезауруса читателя-зрителя. Научная новизна заключается в возможности «прочтения» фотографии на таких уровнях, как сюжетный, характерологический, пространственно-временной, нарративный, мотивно-тематический. Проведенный анализ каждого из этих уровней демонстрирует широкую палитру возможностей для писателей, рассматривающих проблему визуального, обуславливающую такие актуальные философско-эстетические вопросы, как соотношение факта и вымысла, фотография и история, фотография и контекст и др. В результате исследования была обоснована предложенная логика и на основании этого выявлен жанрообразующий потенциал фотоэкфрасиса – конститутивного признака современной англоязычной фотоэкфрастической прозы как уникального явления в мировом литературном процессе.

EN

## Poetics of photography: possible levels of interpretation (based on modern English-language photo-ekphrastic prose)

T. A. Poluektova

**Abstract.** The aim of this research is to determine the possible levels of interpreting a photograph presented in the form of photo-ekphrasis in a literary text. In this article, photography is considered from a semiotic perspective and defined as a "text" possessing different levels of interpretation that are directly dependent on the cultural thesaurus of the reader-viewer. The scientific novelty lies in the possibility of interpreting a photograph on such levels as plot, characterological, spatial-temporal, narrative, and motif-thematic. The analysis of each of these levels demonstrates a wide range of possibilities for writers considering the problem of the visual, which conditions such relevant philosophical and aesthetic questions as the relationship between fact and fiction, photography and history, photography and context, and others. The results of the research justified the proposed logic and, based on this, revealed the genre-forming potential of photo-ekphrasis – a constitutive feature of modern English-language photo-ekphrastic prose as a unique phenomenon in the global literary process.

### Введение

Актуальность данного исследования определяется современными социокультурными тенденциями в области визуального, репрезентируемыми в англоязычной фотоэкфрастической прозе как феномене, прежде всего – в фотоэкфрастическом романе, содержательно-формальные компоненты которого определены фотоэкфрасисом. Проблемное поле современного фотоэкфрастического романа сформировано дискуссионными вопросами, среди которых: онтология фотографического образа, проблема документальности фотографии, границы ее интерпретативности, язык фотографии и др.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: отобрать образцы современной англоязычной прозы, репрезентативные с точки зрения фотоэкфрастической поэтики; выявить специфику возможных уровней прочтения фотографии в художественном тексте: сюжетного, характерологического, пространственно-временного, нарративного, мотивно-тематического; определить влияние фотоэкфрастических описаний на специфику прозы.

Основным материалом исследования являлись следующие произведения:

- Аткинсон К. Музей моих тайн / пер. с англ. Т. Боровиковой. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016.

- Ирвинг Дж. Мужчины не ее жизни / пер. с англ. Г. Крылова. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008.
- Макьюэн И. Амстердам / пер. с англ. В. Гольшева. М.: Эксмо, 2020.
- Сейфферт Р. Темная комната / пер. с англ. О. Качановой. М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2003.
- Brookner A. Family and Friends. L.: Jonathan Cape Ltd, 1985.

Теоретическую базу исследования составляют работы в области семиотики и философии фотографии (Барт, 2003; 2016; Беньямин, 2017; Бёрджер, 2014; Лапин, 2004; Сонтаг, 2013). Литературоведческая основа исследования базируется на научных трудах, изучающих роль и специфику визуального, в частности фотографии, в современной литературе, в том числе англоязычной (Klomhaus-Hrács, 2007; Ljungberg, 2007; Petit, 2006).

Культурно-исторический метод обеспечил возможность рассмотреть образцы современной англоязычной фотоэкфрастической прозы в контексте тенденций современной литературы. Комплексный подход позволил применить, наряду с литературоведческим методом, метод семиотического анализа, необходимого для выявления и определения кодов двух уровней – вербального и визуального, – участвующих в смысловом создании образов.

Практическая значимость работы состоит в возможности применения полученных результатов при разработке курсов по современной англоязычной литературе, в рамках спецсеминаров по культурологии.

## Обсуждение и результаты

Одной из частных форм проявления экфрастической прозы выступает фотоэкфрастическая проза, поэтика которой обусловлена жанрообразующим потенциалом фотоэкфрасиса, определяемого нами как «вербальное описание фотографии, как вымышленной, так и реально существующей в культурном пространстве, являющейся предметом рефлексии персонажа/рассказчика или результатом сотрудничества фотографа и фотографируемого». Отсутствие универсального способа прочтения фотографии позволяет применять к ней различные подходы, один из которых – семиотический – основан на восприятии фотографии как «текста», «сообщения», заключающего в себе то или иное значение. Существенная роль при этом подходе отводится реципиенту, дешифрующему сообщению. Специфика поэтики англоязычной фотоэкфрастической прозы конца XX – начала XXI в. включает в себя активное сотрудничество читателя, призванного выступать зрителем, визуализирующим вербальные образы.

Предложенный в настоящем исследовании способ «прочтения» фотографии, как видится, позволит представить многомерный образ реальности, конструируемый с ее помощью. В его основу положен принцип сопоставления двух семиотических «текстов» – фотографии и письма, – «чтение» которых сопоставимо между собой: «Глаз на самом деле не воспринимает картины целостно, как и слова не воспринимаются последовательно» (Torgovnick, 1985, p. 31). Возможность «прочтения» фотографии с точки зрения присущих ей уровней (сюжетный, характерологический, пространственно-временной, нарративный, мотивно-тематический) позволит установить диалог между автором и читателем-зрителем.

*Сюжет.* Фотоизображение, согласно отечественному фотографу и исследователю фотографии А. И. Лапину, содержит несколько уровней: первый, поверхностный, включает в себя фабулу; второй, более важный, выражающий совместно с первым его истинное содержание – сюжет («то, как воспримет происходящее зритель» или «как представил происходящее фотограф» (2004, с. 74)) – и обладающий бесчисленным числом возможностей.

Фотография, представляя собой фрагмент действительности, содержит закадровые события, выходящие за пределы ее границ и требующие домысливания и интерпретации со стороны персонажа-зрителя.

Сюжет фотографии, как правило, указывает на ее жанровую принадлежность.

Среди наиболее распространенных – портретная фотография, выполняющая в фотоэкфрастической прозе ряд функций. Это может быть функция «знакомства» с человеком, судьба которого оказывается тесно переплетенной с судьбой центрального персонажа; информативная функция, отражающая как историческое время (за счет деталей), так и социальную и психологическую характеристики человека; и, наконец, культовой функцией портрета, по мысли В. Беньямина, становится его «последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть» (2017, с. 93).

Структура портретного фото в современной фотоэкфрастической прозе, как правило, насыщена деталями, позволяющими персонажу-зрителю/читателю как можно точнее визуализировать образ человека. Так, например, в романе современной британской писательницы К. Аткинсон (Kate Atkinson, b. 1951) «Музей моих тайн» (“Behind the Scenes at the Museum”, 1995) портретное фото «знакомит» Руби (рассказчика), живущую в современном мире, с прабабушкой из викторианской эпохи. Знакомство сопровождается пристальным всматриванием в каждую черточку ее образа с желанием узнать нечто большее, чем то, что отражено на поверхности фото: «Фотография в серебряной рамке, на красной бархатной подложке. Из-за овального стекла смотрит на мир моя прабабушка, и непонятно, что выражает ее взгляд. Она стоит очень прямо, положив одну руку (с обручальным кольцом) на спинку шезлонга. За спиной у нее типичный задник тогдашней фотостудии – затынутый дымкой холмистый средиземноморский пейзаж спускается волнами от намалеванной террасы, занимающей передний план. Волосы прабабушки разделены на пробор, и косы короной уложены вокруг головы. Корсаж атласного платья с высоким воротником похож на туго набитую подушечку для булавок. На шее у прабабушки небольшой медальон на цепочке, а губы приоткрыты – словно она ждет чего-то. Голова чуть откинута назад, но глаза смотрят прямо в камеру (или на фотографа). Глаза на фотографии темные, и в них отражается какое-то чувство, но какое – сказать невозможно. Кажется, она вот-вот что-то произнесет, но я даже представить себе не могу, что именно»

(Аткинсон, 2016, с. 28). В этом примере значимо не только описание визуального объекта, но и «ментальный отклик» (Бразговская, 2020) созерцающего рассказчика: он одновременно «смотрит» и пытается домыслить запечатленное статичное «происходящее», а именно, что чувствовал запечатленный объект, о чем думал в тот момент.

Впоследствии в романе визуальный образ, как правило, дополняется различными описаниями и характеристиками, что делает его объемным. Фотоэкфрасис служит отправной точкой в начале сюжета романа «Музей моих тайн» для восстановления родственных связей и установления идентичности, которые Руби, на протяжении повествования, пытается воссоздать с помощью разрозненных, в силу семейных обстоятельств, фотографий родных по женской линии. В финале романа, когда автономные снимки были собраны воедино, «в каком-то смысле, пусть незначительном, семья воссоединилась» (Аткинсон, 2016, с. 352).

Семейная фотография. Произведения современной прозы, формально-содержательный уровень которой включает поэтику семейного фотоальбома или автономного семейного снимка, поднимает вопросы, связанные с поисками персонажами собственных истоков и идентичности. Нарратив семейных фотоальбомов – это рассказы о прошлом персонажа, который, всматриваясь в визуальный семейный «текст», ощущает себя встроенным в коллективную память, что придает ему уверенности в быстро меняющемся и усложняющемся мире. Присутствие на фотографиях ушедших из жизни родственников и друзей, по утверждению С. Сонтаг, «прогоняет тревогу и сожаление» (2013, с. 28). Для многих персонажей семейные фотографии подобны фетишу, тщательно ими охраняемому либо являющемуся предметом их поиска; потеря семейных фотографий в ряде случаев сопоставима с личной трагедией, сопровождающейся чувством горькой утраты.

В большинстве случаев семейные снимки служат отправной точкой для развития сюжета, наполненного жизненными перипетиями запечатленных членов семьи. Так, структура романа А. Брукнер (Anita Brookner, 1928-2016) “Family and Friends” («Семья и друзья», 1985) организована по принципу семейного фотоальбома, снимки которого сопровождаются подробным комментарием рассказчика. Роман начинается с детального описания свадебной фотографии, на которой изображена главная героиня Софка Дорн со своими четырьмя детьми. Далее по ходу повествования фотографические экфрасисы расширяются и углубляются за счет биографий каждого запечатленного объекта и исторических событий, тесно переплетенных с личными историями трех поколений Дорн на протяжении XX в. Повествование о судьбах персонажей разворачивается с помощью фотографической или кинематографической техники, которая позволяет «перейти от панорамного снимка первой фотографии к крупному плану одного конкретного персонажа, каждый раз сопровождаясь сменой точки зрения». / “...enables the shift from the panoramic shot of the first photograph to the close-up shot of one particular character, accompanied each time by a change in the point of view” (Petit, 2006, p. 381) (здесь и далее перевод автора статьи. – Т. П.).

Роман А. Брукнер – один из примеров того, как семейная «история» дополняется неизвестными фактами за кадромых событий, влияющих на жизнь персонажей. У жизни, как у и фотографии, есть две стороны – внешняя и внутренняя, – разделенные демаркационной линией – границей фотографии.

Таким образом, вышеприведенные примеры подтверждают тот факт, что семейные фотографии в фотоэкфрасической прозе – это визуальные тексты, репрезентирующие семейную историю, вписанную в социокультурный и исторический контексты.

Фотография исторических событий. В современной фотоэкфрасической прозе описание фотографии может отсылать к реальным историческим событиям – фотопрототипам в культурном пространстве. Запечатленные военные события актуализируют документально-историческую линию повествования, что позволяет читателю приблизиться к истории.

Героem фотоэкфрасического романа может выступать и фотограф –наблюдатель военных событий. Например, в новелле «Гельмут» (“Helmut”), одной из трех новелл, составляющих роман Рейчел Сейфферт (Rachel Seiffert, b. 1971) «Темная комната» (“The Dark Room”, 2002), главный герой – Гельмут – живет в Германии начала 1940-х гг. Работая в ателье помощником фотографа, он ежедневно фиксирует на пленку события, происходящие в его родном Берлине. В объектив фотоаппарата попадает берлинский вокзал с массовыми отъездами горожан; всё чаще он делает снимки семейных портретов, на которых женщины одеты в черное; свадебные фотографии с женихом в военной форме; снимки солдат на память родным; и всё больше становится фотографий с опустевшим Берлином в руинах. Эти описания фотографий направлены на максимальную визуализацию военной обстановки Берлина времен Второй мировой войны. Созданные Гельмутом фотографии являются точкой пересечения его личной истории и большого нарратива, а отсутствующие комментарии к ним провоцируют читателя на диалог с фотографическими доказательствами, структурирующими пространство и темпоральность новеллы. Ряд других фотографий в романе, в том числе и неполучившиеся снимки плачущей толпы цыган, загоняемых эсэсовцами в грузовик, позволяют вписать эту новеллу, как и весь роман, в контекст художественных произведений о великой катастрофе мировой истории XX в. Представленные в произведениях описания фотографий, репрезентирующих национальный опыт, становятся формой коллективной памяти, получившей широкое звучание в современной фотоэкфрасической прозе.

*Характерологический уровень.* Фотоэкфрасис, содержащий описание персонажа, отсутствующего после смерти, способен уникальным образом представить его как присутствующего. Возможность реинкарнации персонажей посредством фотографии ведет к их особой власти над другими персонажами. Релевантным в данном случае является фотоэкфрасический роман «Мужчины не ее жизни» (“A Widow for One Year”, 1998) Джона Ирвинга (John Irving, b. 1942), в котором фотография прошлого беспрецедентно оказывает влияние на «настоящее» персонажей в том смысле, что уже отсутствующие персонажи, запечатленные на фото, являются действующими героями повествования (Klomhaus-Hrács, 2007). Т. е. парадоксальность присутствия отсутствующего персонажа

не отменяет его характерологической глубины и объемности. Так, в романе Д. Ирвинга обращение к снимкам сыновей всегда сопровождается подробным описанием истории запечатленного момента либо их характеров. Это взаимонаправленный процесс, поскольку, с одной стороны, для семьи Коул фотографии погибших сыновей не существуют вне нарратива, они всегда комментируются и объясняются, с другой, сотни снимков диктуют воспоминания о мальчиках (Klomhaus-Hrác, 2007).

*Пространственно-временной уровень.* Благодаря фотографии персонаж/читатель словно погружается в запечатленное время и пространство, что позволяет ему почувствовать ауру, проводящую, по мысли В. Беньямина, границу между традиционным искусством и искусством технологической эпохи: «Что такое, собственно говоря, аура? Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был» (2017, с. 26). Парадоксальное свойство фотографии совмещать присутствие «здесь и сейчас» с ощущением временной дистанционности позволяет писателям выстраивать ретроспективную линию повествования. Это может служить основой для сравнения фотографии, особенно принадлежащей другой эпохе, как, например, в романе К. Аткинсон «Музей моих тайн», с «порталом в виртуальную реальность, в которой Руби может путешествовать во времени в прошлое, а затем обратно в настоящее, чтобы найти прошлое своей семьи». / “...a portal to a virtual reality to which Ruby can travel through time to the past and then back to the present in order to locate her family’s past” (Ljungberg, 2007, p. 221).

Возможность перемещения становится доступной в том случае, когда персонаж способен «выйти» за рамки фотографии и осознать временную длительность, погрузиться вглубь прошлого, т. е. «прочитать» в снимке длительность, наделять его прошлым и будущим (Berger, 2013, p. 64). Например, когда Руби смотрит на старинное фото своей прабабушки, она хочет уберечь ее от будущих жизненных перипетий, случившихся с ней: «Мне хочется спасти эту потерянную женщину от того, что с ней должно вот-вот случиться. Нырнуть в рамку, выхватить ее оттуда...» (Аткинсон, 2016, с. 30). У этой фотографии есть свое «до» и свое «после», известные Руби: предшествующие и последующие после момента фотографирования события.

Категория времени, тесно связанная с фотографией, формирует отличительные черты ее поэтики, уникальность которых сводится к тому, что ее прошлое «содержит в себе ее будущее, будущее, которое свершится, когда снимок будет увиден зрителем и воспринят глазами другого человека». / “...the photograph’s past contains its future, a future realized when the picture is seen by a viewer, received in another’s eyes” (Trachtenberg, 2008, p. 119). Это продемонстрировано выше, в описании фотографии прабабушки Руби. Игра со временем создает, по мнению Кломгаус-Хракс, «временную гибридность» (“a temporal hybridity”), когда вечное прошлое переносится в вечное настоящее, свойственную фотоэкфрастическим романам, как правило, с сюжетом об утрате (Klomhaus-Hrác, 2007).

Прошлое может быть реконструировано персонажем-зрителем посредством т. н. «фотографической ризомы» (“a photographic rhizome”), являющейся одним из проявлений ризомы постмодернистской, в которой также отсутствует линейность и хронологичность. Персонажи-фланеры в романе Д. Ирвинга блуждают по увешанному фотографиями дому погибших сыновей, пытаясь, каждый по-своему, игнорировать настоящее и дистанцироваться от траура. В таком случае фотографии способны заменить собой настоящее на прошлое и «действовать как камуфляж или ширма, ослепляя зрителя от настоящей реальности, маскируя ее прошлым». / “...they can act as camouflage or a screen, blinding the spectator to the present reality by cloaking it with the past” (Klomhaus-Hrác, 2007, p. 123). Блуждания персонажей по фотографической топографии можно сопоставить с блужданиями по символическому лабиринту, ставшему одним из центральных образов постмодернистской поэтики.

Таким образом, фотография в фотоэкфрастической прозе за счет перехода взаимопроникновения разных времен и пространств приобретает глубину, а образы – объемность.

*Нарративный потенциал фотографии.* Одной из противоречивых характеристик фотографии является ее способность к нарративу, которую отмечал Э. Кадава, задававшийся вопросом: “How can the photographed guard a trace of itself and inaugurate a history?” (Cadava, 1992, p. 110). / «Как сфотографированное может оставить свой след и начать историю?». Действительно, это становится очевидным с конца XX в., когда происходит усложнение фотоэкфрастической основы как таковой. При этом фотография, как никакой другой вид искусства, наиболее предрасположена к нарративизации (Зенкин, 2023).

Повествовательному потенциалу фотографии уделено внимание Р. Бартом в знаменитой статье «Фотографическое сообщение» (1961), в которой он утвердил статус фотографического сообщения как «непрерывного сообщения» (2003, с. 380). Этот статус фотографии стал созвучен интенциям писателей-постмодернистов и позволил им увидеть в ней нарративный потенциал, художественное осмысление которого положило начало формированию современного англоязычного фотоэкфрастического романа.

Подтверждением повествовательного потенциала фотографии является ряд утверждений авторитетных исследователей, приведем некоторые из них. Так, Дж. Хеффернан утверждает, что экфрасис – «это своего рода письмо, которое превращает фотографии в рассказывание историй». / “...is a kind of writing that turns pictures into storytelling words” (Heffernan, 2015, p. 48). Для А. Секулы (Sekula, 1982) фотография представляется высказыванием особого рода, посланием, неполным сообщением, зависящим от внешних условий и предпосылок, т. е. от контекста. Например, для Рут, героини романа Д. Ирвинга (2008), ставшей впоследствии писательницей, фотографии погибших братьев были главными «историями» в ее жизни.

При этом характер фотографического сообщения дискретен, его нелинейность – следствие того, что объектив фотокамеры словно «вырезает» фрагмент, «кусочек» действительности из бесконечного пространства, что описывал Дж. Бёрджер в эссе «О чем сообщает фотография» (1968): «Она изолирует, сохраняет и представляет на обозрение момент, выхваченный из континуума» (2014, с. 21). Схваченный объективом факт реальности

становится на фото «событием», посредством которого считывается запечатленное, т. е. языком фотографии: «Язык, которым оперирует фотография, – язык событий» (Бёрджер, 2014, с. 21-22). Парадоксальность запечатленного на фотографии заключается, по мысли Бёрджера, в том, что «показанное на снимке наводит на мысли о том, что на нем не показано» (2014, с. 22). Взгляд персонажа-зрителя стремится словно заглянуть за рамки фотографии, увидеть то, что происходило до или после фотографирования. Эти события и становятся «закадровыми», обуславливая тем самым дискретный характер фотографии. Нелинейный характер фотографического повествования созвучен постмодернистской фрагментарности текста как следствию хаотичности бытия. Нарушение причинно-следственных связей на уровне сюжета, вызванных обнаруженной (найденной) фотографией, зачастую способствует возникновению альтернативной точки зрения на версии событий прошлого, а также созданию эффекта тайны, недосказанности. Фотографии, разрывающие континуум и выстраивающие альтернативную историю, формируют «множественность точек зрения» (Ямпольский, 2015, с. 96) и субъективный нарратив.

Значимое влияние на восприятие фотографии оказывает контекст, в котором она размещена. Например, в романе Иэна Макьюэна (Ian McEwan, b. 1948) «Амстердам» (“Amsterdam”, 1998) провокационные фотографии, размещенные в газете, стоят министру иностранных дел карьеры и репутации. До того, как они будут опубликованы, Вернон Холлидей, редактор газеты «Джадж», держа снимки в руках, осознает их судьбоносную силу: он «ощутил груз ответственности – или власти? Жизнь человека или, по крайней мере, карьера – в его руках? И кто знает, может быть, ему суждено изменить к лучшему будущее страны. И тираж его газеты» (Макьюэн, 2020, с. 65). Желая отомстить своему старому врагу, Вернон решает на публикацию, что обеспечит его газете небывалый тираж. Структура фотографического экфрасиса, содержащего описание газетного фото в романе Макьюэна, является художественной репрезентацией бартовского определения газетного фотоснимка, обрамленного факторами коннотации, который «есть нечто обработанное, отобранное, сверстанное, выстроенное, приведенное в соответствие с профессиональными, эстетическими или идеологическими нормами» (Барт, 2003, с. 381). Опубликованное фото и обрамляющий его текст выстроены по законам жанра: «Фотография занимала всю ширину восьми колонок и под шапкой – верхние три четверти полосы по высоте. Умолкшее собрание созерцало платье простого покроя, воображаемое дефиле, дерзкую позу, притворно отталкивающую взгляд камеры, маленькие груди, искусно выпущенную лямку лифчика, слабый румянец грима на скулах, помаду, нежно имитирующую припухлость слегка надутых губ, затаенный зовущий взгляд – видоизмененную, но легко узнаваемую государственную личность. Под этим посередине, тридцать вторым кеглем, строчными буквами жирным шрифтом одна строка: “Джулиан Гармони, министр иностранных дел”» (Макьюэн, 2020, с. 125-126). Опубликованное фото решило судьбу министра, чего, собственно, и добивался Вернон, сделав безвестность его уделом. Однако выпуск не стал сенсационным: миссис Гармони до выхода газеты продемонстрировала общественности эти и другие фотографии, заявив, что «любовь сильнее злобы» (Макьюэн, 2020, с. 134). После публикации выглядела не более чем грязной сплетней. С одной стороны, это пример, демонстрирующий сотрудничество фотографии и подписи, проявляющееся в зависимости значения фотографии от «всевластной» подписи; с другой стороны – пример того, как одна и та же фотография, помещенная в разные контексты, способна породить различные интерпретации.

Таким образом, вышеприведенные доказательства нарративного потенциала фотографии позволяют утверждать, что *фотографии – это визуальные повествования, преодолевающие время.*

#### *Мотивно-тематический комплекс*

*Тема памяти.* Нельзя не согласиться с утверждением Э. Эдвардс (Edwards, 1999) относительно того, что фотографии – это самый распространенный и устойчивый фокус памяти XIX и XX вв. В произведениях фотоэкфрасической прозы тема памяти является эксплицитной: она может репрезентировать собой ностальгию по прошлому либо выступать точкой опоры для персонажа, претерпевшего смыслоутрату; это может быть память, связанная как с семейными снимками, так и со снимками исторических событий, что позволяет метафорически определить фотографию как «машину, индустриализирующую визуальную память» (“the machine that industrializes visual memory” (Bate, 2010, p. 248)), как «метаархив» (“a meta-form” (Bate, 2010, p. 248)), включающий в себя абсолютно всё: от людей, исторических событий до памятников древности. Во всех случаях образы и события остаются сохраненными в вечности и предназначенными для «прочтения» потомками: «Вспышка! Взрыв химических веществ – и моя прабабушка запечатлена в вечности» (Аткинсон, 2016, с. 40).

Тема фотографии как основы памяти (личной, коллективной) по-разному осмысливается современными писателями фотоэкфрасической прозы.

В эстетике современной фотографии сохраняется ее индексальный статус, оформившийся во второй половине XIX в. Фотография, заменяющая собой запечатленный объект и наделенная человеческими характеристиками, зачастую становится фетишем для персонажа: происходит замена человека изображением. Например, в финале романа Аткинсон Руби узнает, что ее прабабушка Алиса, сбежавшая от семьи с фотографом мсье Арман и потом разыскивавшая своих детей, настояла, чтобы он отпечатал новый комплект детских снимков и «вставил в дорожные дорожные рамки из тисненой кожи, надежно закрывающиеся, что позволяло Алисе обнимать детей – навсегда застывших во времени – в любой точке Европы» (2016, с. 399), а позже «скончалась... среди фотографий и гипсовых святых... в 1940 году, во время одного из самых жестоких воздушных налетов на Шеффилд. <...> она прижимала к себе, прикрывая телом, старомодную фотографию пятерых детей» (2016, с. 403). Детские снимки – всё, что у неё осталось, это основа ее идентичности, поддерживаемой фотографически.

*Тема смерти.* Появление фотографии в жизни человека второй половины XIX в., с одной стороны, стало метафорическим спасением от забвения и смерти, с другой стороны, сопровождалось страхом смерти, основанным, в частности, на верованиях некоторых племенных культур о потере души во время фотографирования.

Так, Р. Барт (2003) и С. Сонтаг (2013) отмечают, что фотография подтверждает неизбежность смерти. Барт переживает «микроопыт смерти» во время позиrowания для снимка, уподобляясь в этот момент призраку: «“Настоящее” в фотографии апеллирует к будущему: “Любая фотография <...> содержит в себе повелительный знак нашей будущей смерти”» (2016, с. 121). Для С. Сонтаг (2013), улавливающей завораживающую способность снимков напоминать о смерти, фотографии выступают реестрами смертности.

*Тема факта/вымысла.* В постмодернистских фотоэксфрастических рассказах/романах одной из наиболее дискуссионных проблем является проблема подлинности/вымышленности того, что зафиксировано на фото. При этом, несмотря на существующее пограничье между этими двумя категориями фотографии, одним из уникальных и определяющих ее сущность качеств является «индексальная привлекательность» (“the indexical appeal”) – «краткий момент раскрытия реального мира перед камерой» (“that brief moment of exposure of the real world in front of the camera” (Edwards, Hart, 2004, p. 2)). Индексальность фотографии наиболее часто встречается в фотоэксфрастических детективах, как классических, так и постмодернистских, в качестве доказательства в раскрытии преступления («Миссис Макгинти с жизнью рассталась», «Прощай, красотка» (“Farewell, My Lovely”, 1940), «Высокое окно» (“The High Window”, 1942) Р. Чандлера (Raymond Chandler, 1988-1959), «Ложь» (“The Telling of Lies: A Mystery”, 1986) Т. Финдли (Timothy Findley, 1930-2002) и др.).

Возникающее мерцание смыслов на фотоповерхности стало созвучно постмодернистскому отношению к миру с его всепроникающей двойственностью, относительностью, и, как следствие, сомнением и т. д. Постмодернистское недоверие к репрезентативности письма или фотографии уравнивает авторитет этих двух медиа, со свойственной им двусмысленностью. Амбивалентная природа фотоизображения, правдивого, с одной стороны, и визуально искаженного (“a visual distortion”) (Klomhaus-Hrács, 2007) – с другой, способствует критическому осмыслению человеком, живущим в век «тотальной симуляции», стремительно изменяющейся реальности.

## Заключение

Итак, в рамках исследования была сделана выборка образцов современной англоязычной фотоэксфрастической прозы, подтверждающая заинтересованность писателей вопросами взаимодействия разных видов искусств, в данном случае – фотографии и литературы.

Проведенное исследование позволило выявить семиотический потенциал фотографии и проанализировать ее как фотографический «текст», обладающий возможными уровнями прочтения: сюжетным, характерологическим, пространственно-временным, нарративным, мотивно-тематическим. Специфика каждого из этих уровней обуславливает, в свою очередь, ведущие линии повествования – историческую, семейную, социально-психологическую и др.

Выявление этих уровней способствует формированию и приращению общего смыслообразующего поля художественного произведения. Нарушение границ между фотографией и текстом, образующее промежуточную область, обуславливает семиотическую природу фотоэксфрасиса как жанрового ядра фотоэксфрастической прозы.

Таким образом, учитывая многообразие соотношений визуального и текстуального в современной англоязычной прозе, можно констатировать креативный потенциал фотоэксфрасиса на содержательно-формальном уровне произведения.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать выявление и систематическое описание особенностей функционирования эксплицитно выраженных фотографий, организующих фототекстуальную поэтику современной англоязычной прозы.

## Источники | References

1. Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
3. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
4. Бёрджер Дж. Фотография и ее предназначение: эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
5. Бразговская Е. Е. Экфрасис как семиотический эксперимент // Критика и семиотика. 2020. № 1.
6. Зенкин С. Н. Imago in fabula: интрадиетический образ в литературе и кино. М.: НЛО, 2023.
7. Лапин А. И. Фотография как... Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Л. Гусев, 2004.
8. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
9. Ямпольский М. Б. Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015.
10. Bate D. The Memory of Photography // Photographies. 2010. Vol. 3. № 2.
11. Berger J. Understanding a Photograph / ed. and introduced by G. Dyer. L.: Penguin, 2013.
12. Cadava E. Words of Light: Theses on the Photography of History // Diacritics. 1992. Vol. 22 (3-4).
13. Edwards E. Photographs as Objects of Memory // Material Memories / eds. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley. Oxford – N. Y.: Berg, 1999.
14. Edwards E., Hart J. Introduction. Photographs as Objects // Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images / eds. E. Edwards, J. Hart. L.: Routledge, 2004.

15. Heffernan J. A. W. Ekphrasis: Theory // Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music / ed. by G. Rippl. Berlin – Boston, 2015.
16. Klomhaus-Hrács H. Negative Visions: The Referential Authority of Photography: Dr. philos. sci. diss. Chapel Hill, 2007.
17. Ljungberg C. Rituals of Remembrance: Photography and Autobiography in Postmodern Texts // Aletria. 2007. N. 14. Intermedialidade.
18. Petit L. Romance of a Family or Inverted “Family Romance”: Familial Gaze and Narratorial Look in Anita Brookner’s Family and Friends // Lit: Literature Interpretation Theory. 2006. 17 (3-4).
19. Sekula A. On the Invention of Photographic Meaning // Thinking Photography / ed. by V. Burgin. L.: Palgrave Macmillan, 1982.
20. Torgovnick M. The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence and Woolf. Princeton: Princeton University Press, 1985.
21. Trachtenberg A. Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory // Social Research. 2008. Vol. 75. № 1.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Полуэктова Татьяна Анатольевна<sup>1</sup>**, к. филол. н., доц.<sup>1</sup> Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева**EN****Tatyana Anatolievna Poluektova<sup>1</sup>**, PhD<sup>1</sup> Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev<sup>1</sup> [poluektova.06@mail.ru](mailto:poluektova.06@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.04.2025; опубликовано online (published online): 24.04.2025.

**Ключевые слова (keywords):** фотография как текст; семиотика; фотографический экфрасис; фотоэкфрасическая проза; англоязычная проза; photography as text; semiotics; photographic ekphrasis; photo-ekphrastic prose; English-language prose.