

RU

Сюжет об «ожившем» фотоизображении в повести С. Кинга «Несущий смерть»

Полуэктова Т. А.

Аннотация. Цель исследования – описать поэтику повести С. Кинга «Несущий смерть» сквозь призму сюжета об «ожившем» фотоизображении. Научная новизна исследования состоит в установлении истоков и преемственности развития обозначенного сюжета в англоязычной литературе. Особое внимание уделено социокультурным факторам становления т. н. мистической фотоэкфразической прозы: изобретение фотографии, ослабление позитивистских установок, развитие спиритизма, в частности – спиритической фотографии. Выявлено, что «ожившее» фотоизображение – интрадигетический образ (С. Н. Зенкин) – по мере развития этого типа прозы становится всё более самостоятельным и автономным участником сюжета, приобретая наибольшую активность. Специфика «оживших» фотографий определяет и специфику поэтики повести в целом: на сюжетном, характерологическом, пространственно-временном, нарративном и мотивно-тематическом уровнях. Полученные результаты показали, что С. Кинг, с одной стороны, следует традиции сюжета об «ожившем» фотоизображении, зародившейся во второй половине XIX века, сохраняя акцентуацию на эстетике страха, с другой, не ограничивается саспенсом, ставя не потерявший своей актуальности и сегодня вопрос о границах реальности, ставших столь зыбкими при использовании фотографий, особенно цифровых.

EN

The plot of the “animated” photographic image in Stephen King’s novella “The Drawing of the Dead”

T. A. Poluektova

Abstract. The aim of the study is to describe the poetics of Stephen King’s novella “The Drawing of the Dead” through the prism of the plot about the “animated” photographic image. The scientific novelty lies in tracing the origins and continuity of the development of this plot motif in English-language literature. Special attention is given to sociocultural factors influencing the emergence of the so-called mystical photoekphrastic prose: the invention of photography, the weakening of positivist attitudes, the development of spiritualism, particularly spirit photography. It has been revealed that the “animated” photographic image is an intradiegetic image (according to S. N. Zenkin) which, as this prose type evolves, becomes an increasingly independent and autonomous participant in the plot, gaining greater activity. The specificity of “animated” photographs also determines the poetics of the novella as a whole, affecting the plot, characterization, spatiotemporal, narrative, and motif-thematic levels. The results demonstrate that Stephen King, on the one hand, follows the tradition of the “animated” photographic image plot that originated in the second half of the 19th century, maintaining an emphasis on the aesthetics of fear; on the other hand, he goes beyond suspense by raising the still relevant question of the boundaries of reality, which have become so fragile with the use of photographs, especially digital ones.

Введение

Актуальность представленного исследования связана с возрастающим интересом отечественного литературоведения к проблеме «визуального» и его репрезентативности в художественном тексте, сопряженной с достижениями в области цифровой фотографии как способа познания и отражения реальности.

Для осуществления вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- определить функции и роль сюжета об «ожившем» фотоизображении в повести С. Кинга «Несущий смерть»;
- выявить степень преемственности в осмыслении С. Кингом традиции сюжета об «ожившем» фотоизображении.

Для достижения поставленной цели и решения задач использованы следующие методы: культурно-исторический, позволивший выявить специфику одного из модусов восприятия фотографии – мистического – общественным сознанием в середине XIX века и его отражение в малых образчиках находившейся на этапе становления фотоэкфразической прозы; сравнительный метод, благодаря которому были определены точки сопряжения сюжета об «ожившем» фотоизображении в произведениях XIX и конца XX века.

Основным материалом исследования выступает повесть С. Кинга «Несущий смерть»:

- Кинг С. Несущий смерть / пер. с англ. В. А. Вебера // Кинг С. Четыре после полуночи: сборник. М.: АСТ, 2013.

Теоретическую базу исследования составили работы, посвященные сюжету и мотиву «ожившего» изображения в художественной литературе (Автухович, 2025; Апалькова, 2023; Зенкин, 2023; Сидельникова, 2013а, 2013b; Шатин, 2004), а также исследования, авторы которых рассматривают специфику восприятия фотографий XIX века, в т. ч. сквозь призму «магического» и «таинственного» (Васильева, 2019; Краусс, 2014; Сосна, 2011; Юргенева, 2024; Dunn, 2016). Сюжет об «ожившем» изображении, будь то скульптура или портрет, является довольно распространенным в мировой литературе («Меццо-тинто» М. Р. Джеймса, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Искушение Хэррингея» Г. Уэллса, «Портрет» Н. В. Гоголя). Однако остается практически не исследованным в российском литературоведении сюжет об «ожившей» фотографии. Представляется, что данная статья отчасти восполнит существующую лакунарность. В этом контексте являются значимыми работы, посвященные оживающему визуальному изображению в целом. Так, например, Е. С. Апалькова, рассматривая вариативность сюжетов об оживающем изображении, выявляет мотив «демонической сущности, скрытой в артефакте» (2023, с. 96), и определяет принадлежность таких сюжетов к магической прозе. Т. Е. Автухович, анализируя готический сюжет оживающего изображения в новелле Бальзака «Сарразин», констатирует эксплицитность мотива угрозы, исходящей из иного мира, а также то, что «сюжет выхода изображения из портрета, как и вариант вхождения в картину, всегда актуализируется в кризисные периоды» (2025). Мотив оживающего изображения, по мнению С. Н. Зенкина, получил устойчивое оформление у романтиков, а сами фантастические, оживающие изображения выступают как негативно сакральные существа с присущими им признаками, такими как «обрамленность, амбивалентность и эфемерность» (2023, с. 62).

Практическая значимость работы состоит в возможности применения полученных результатов при разработке курсов по англоязычной литературе второй половины XIX – начала XXI века, в рамках спецсеминаров по культурологии.

Обсуждение и результаты

Не приходится говорить о большой распространенности сюжета об «ожившем» фотоизображении в англоязычной прозе второй половины XIX века в силу ряда причин. Одна из них – недостаточная аналитика онтологии фотографического образа как такового: «распространение ее (фотографии – Т. П.) было таким стремительным, что условия для институционально закрепленных исследований ее значения и сущности не успели возникнуть» (Сосна, 2011, с. 12). Первые опыты социо-философского осмысления фотографии появятся в работах В. Беньямина (1996) в 1930-е гг.

Также в данном контексте рассуждений значимым является факт, связанный с полярным восприятием фотографии общественным сознанием этого периода: с одной стороны, как документального свидетельства, с другой – как медиума, окутанного аурой мистического, таинственного и отражающего существование двух миров – реального и ирреального.

Становление поэтики мистической фотоэкфразической прозы восходит к инфернальной прозе, воплощенной в таких жанровых формах, как gothic tales (готические сказки), ghost stories (истории о привидениях) и т. п., и переживавшей свое возрождение в 1880-1890-х гг. XIX в. Она сохранила свои канонические черты и по сей день: в произведении «должен фигурировать призрак, наделенный всевозможными сверхъестественными атрибутами и призванный способствовать созданию таинственной и неуютной атмосферы»; «он определяет ... основную интригу»; его появление «может быть вызвано самыми разными причинами – например, связано с трагической виной героя или его рода либо с вторжением героя в запретное пространство, сферу действия потусторонних сил» (Чамеев, 2010, с. 9). Определяющую роль в развитии данного типа прозы сыграло увлечение спиритизмом (когда «в виде световых образов усопшие являлись призраками во время спиритических сеансов» (Краусс, 2014, с. 32)), ставшее столь популярным в Великобритании и Америке с 1860-х гг. Это оказалось следствием того, что во второй половине этого столетия кризис позитивистских установок позволил оформиться направлению, отмеченному «сознательным уходом в сторону незримого, исследованием неуловимых с помощью обычных органов чувств явлений» (Юргенева, 2024, с. 159).

С 1850-х гг. представители инфернального мира начинают «осваивать» пространство спиритической фотографии (spirit photography), спровоцировавшей, в свою очередь, становление мистической фотоэкфразической прозы. Фотографические опыты, стремившиеся, с одной стороны, отражать документальную сторону действительности, с другой – «начинали тяготеть к мистицизму или вовсе ставили своей целью доказать присутствие потусторонних сил» (Юргенева, 2024, с. 159). Спиритическая фотография позволяла «сделать видимым мир, находящийся за пределами человеческого восприятия» (Shelangoskie, 2013, р. 96), «увидеть то, чего раньше никто не видел» (Cook, 2019, р. 55), запечатлеть «невидимое» в качестве доказательства, являющегося результатом манипуляций фотографов. Спиритуалисты позиционировали фотографию как «научное

доказательство существования потустороннего мира ... как визуальные проявления духовной энергии в виде осязаемых фотодокументов со всей их доказательной силой» (Dunn, 2016, p. 158).

Фотографический дискурс мистических фотоэкфрасических историй прочитывается благодаря сюжету об «ожившем» изображении, принадлежащем Иному пространству, отличному от реального. Некоторые писатели не смогли не отреагировать на этот феномен, результатом которого стали мистические фотоэкфрасические рассказы/новеллы/истории, в которых фотография духов или представителей сверхъестественного мира организует смыслообразующее пространство всего повествования.

В качестве примеров т. н. «магической фотоистории» (“magic picture story”) (Flint, 2016, p. 7) можно назвать рассказ английского писателя Э. Г. Суэйна (Edmund Gill Swain) (1861-1938) “The Man with the Roller” (1912), готическую новеллу английского лингвиста, палеографа и медиевиста М. Р. Джеймса (1862-1936) «Альбом каноника Альберика» (“Canon Alberic's Scrap-Book”, 1894) и др. Объединяющим началом в этих произведениях выступает сюжет об «ожившем» фотоизображении, воплощенном в фотоэкфрасисе и оформляющем на сюжетном уровне пространство двоemiрия.

Организирующая роль поэтики «потусторонней» фотографии представлена и в образцах современной прозы, свидетельствующей о неиссякаемом интересе как писателей, так и читателей к явлениям потустороннего мира. Например, в повести С. Э. Кинга (Stephen Edwin King, 1947-) «Солнечный пёс» (“The Sun Dog”, 1990) («Несущий смерть» в пер. В. А. Вебера, 1997), романе Д. М. Варезе (Jon Michael Varese, 1971-) “The Spirit Photographer” (2018), А. Дорфмана (Ariel Dorfman, 1942-) «Призраки Дарвина» (“Darwin's Ghosts”, 2020) и мн. др.

Рассмотрим более подробно обозначенную выше повесть современного американского писателя, «короля ужасов» С. Кинга, сквозь призму сюжета об «ожившем» изображении, а именно – фотографии. Эта повесть – репрезентативный пример фантастического сюжета, в котором изображение, приобретая магические свойства, становится не просто «объектом, но и активным субъектом действия» (Зенкин, 2023, с. 15), интрадиегетическим образом, т. е. глубоко внедренным в повествование визуальным изображением (Зенкин, 2023, с. 11).

Повествование организовано описаниями серии фотографий с «оживающим» чудовищным монстром, несущим угрозу жизни главного персонажа. В качестве подарка на свое 15-летие Кевин Дэлевен (Kevin Delevan) получил камеру-полароид “Sun 660”, не требующую ручной настройки, выпуск которой состоялся в 1981 году.

Однако, когда он сделал первую фотографию со своей семьей, на ней оказалась запечатлено совсем не то, что он ожидал увидеть: «А видел он большого черного пса перед белым забором из штакетника.... Пес сидел на тротуаре перед забором. Спина к фотографу. Хвост, длинный и пушистый, стелился по земле. Пес обнюхивал штакетник. ... Шерсть длинная, спутанная. Одно ухо порвано в жестокой драке. Тень длинная, падающая на заросшую сорняками траву за забором» (Кинг, 2013, с. 656-657). Загадкой оставалась и тень фотографа... В результате нескольких снимков, более тридцати, получалось подобие связного фильма, со своим полароидным временем и пространством. Каждый кадр фиксировал изменяющееся положение собаки, ее постепенное приближение и заполнение площади кадра, и лишь одно оставалось неизменным – ее глаз, который «нес смерть. Беспородный и безымянный пес жаждал убивать» (Кинг, 2013, с. 690). Предметы пространства были плоскими, двухмерными, в отличие от трехмерного пса, жаждущего «выскочить из полароидного мира» (Кинг, 2013, с. 693) и убить. Объектив фотоаппарата словно давал псу возможность заглянуть в другой, реальный, мир.

Желая прекратить происходящее, Кевин решил избавиться от фотоаппарата, чем не преминул воспользоваться местный старьевщик, ростовщик мистер Реджинальд Меррилл по прозвищу Поп (Reginald Marion «Pop» Merrill), предвидя его выгодную продажу любителям паранормального. Он подменил фотоаппарат Кевина другим. Кевин же вместе с отцом разбивают его вдребезги и сжигают ужасные фотографии. При этом Меррилл продолжал фотографировать и с каждым последующим снимком разъяренный пес все ближе и ближе стремился к камере с целью нападения и всё больше и больше уподоблялся существу, обличье которого было несравнимо с люциферовским. Параллельно этим событиям Кевина начали мучать ночные кошмары, в которых он оказывался в двухмерном городе Полароидсвилл, где его предупреждали о собаке Попа, сорвавшейся с поводка и загрызшей нескольких людей. Меррилл же с каждой вспышкой фотоаппарата попадает под его власть, не владея собой: «Полароидный пес занимал уже весь квадрат фотографии. Огромная голова, черные пещеры глаз, дымящаяся зубная пасть» (Кинг, 2013, с. 776), «...пасть приблизилась к линзам вплотную, напоминая морду какого-то морского чудовища...» (Кинг, 2013, с. 777).

В итоге всё же пес преодолел границу между двумя мирами и вырвался наружу, буквально разорвав на части тело Меррилла: «Зверь взревел злобным, несущим смерть ревом. Гигантская пасть с острыми клыками сунулась в щель – в этот мир (Кинг, 2013, с. 787). Кевин вовремя подоспел с новой камерой и успел сфотографировать животное: «Эта фотография была совершенно не похожа на все остальные, виденные Кивином: черно-белая, а не цветная, и трехмерная, а не двухмерная. Он словно видел перед собой живое существо, вдруг обратившееся в камень после взгляда, неосторожно брошенного на медузу» (Кинг, 2013, с. 790).

Действие происходит в вымышленном городке – Касл-роке (Castle Rock) штата Мэн – с подробно описанной его топографией: магазин «Империя Изобилия», «Супераптечный магазин Ла Вердье», «магазин Бена Франклина» и др. Как экфрасис позволяет выявить сложные отношения времени и пространства в литературном тексте (Шатин, 2004), так и фотоэкфрасисы организуют пространственно-временной уровень повести – фантастическое пространство и время: пес существует в двухмерном мире, из которого он пытается вырваться. Незвестная реальность, воплощенная в пространстве снимка, непостижима представителями мира реального, она иррациональна и враждебна.

Барьером, до определенного момента, между двумя этими мирами – реальным и фантастическим – служили линзы фотоаппарата. Последний снимок, который сделал Кевин с помощью новой камеры, заблокировал псу дальнейшее передвижение и, самое главное, – приближение к Кевину.

В пространственно-временной организации повести значимо и онирическое пространство, воплощенное в сновидениях и галлюцинациях. Кевин видит сны-предупреждения, пространство которых двумерно: плоские люди,двигающиеся медленно и плавно, плоские часы, плоские камеры «Солнце», и только «Поп и пес были трехмерными» (Кинг, 2013, с. 740). Последний каждый раз пытался настигнуть медленно, словно под водой, убегающего от него Кевина.

Старьевщик, попав под власть камеры, не отдает отчет своим действиям: в полубессознательном состоянии он разбирает часы с кукушкой вместо злосчастной камеры, покупает пленочные кассеты для будущих фотографий.

Зловещие изображения отсылают к деятельности фотографов-спиритуалистов второй половины XIX в. и их спиритическим фотографиям, о природе которых рассуждают персонажи повести с точки зрения человека конца XX в. Призраки на фотографиях – следствие двойной экспозиции (double exposures), а спиритическая фотография на самом деле выступала результатом удвоения негативов на одной пластине. Широко известны подделки – танцующие эльфы из Коттингли 1917 г., фигурки которых вырезаны из бумаги и насажены на шпильки для шляп, признаны А. Конан-Дойлом, фото с летающими тарелками и чудовищем Лох-Несс изготовлены в фотолабораториях.

Таким образом, выявленная специфика сюжета об «ожившем» фотоизображении позволяет рассматривать повесть С. Кинга в контексте мистической фотоэкфразической прозы.

Заключение

По итогам проведенного исследования мы можем сделать следующие выводы.

- Так, сюжет повести отражает представления современного человека о камере как портале в иной мир, позволяющей выйти за пределы реальности, – постулат, отсылающий ко второй половине XIX в. Фотографии, представленные в виде фотоэкфразисов, организуют сюжетобразующий уровень текста, выступая его опорными точками – завязкой, кульминацией и развязкой. Хронотоп фотографии образует поэтику двоемирия: пространство снимка принадлежит иному миру – оппозиционному миру реальному; время полароидной реальности ускоряется с целью нагнетания драматической обстановки – саспенса. На характерологическом уровне фотографии позволяют визуализировать оборотня; выступают мотиваторами поступков персонажей: Кевин пытается их уничтожить, Поп Меррилл – обогатиться, правда, ценой собственной жизни. Серия «ужасных» фотографий организует фотофантастический нарратив и создает релевантный мотивно-тематический комплекс: фотографии, тайна, страх, смерть.

- С. Кинг, следуя традиции мистической фотоэкфразической прозы второй половины XIX в., сохраняет в повести «Несущий смерть» один из ее константных признаков – сюжет об «ожившем» фотоизображении. Он преследует одну из целей – напугать читателя, погрузить его в атмосферу ужаса, представив фотографию ужасного, отражающую концепцию двоемирия: мира реального и потустороннего. При этом сюжет позволяет писателю ставить такие актуальные вопросы современности, как границы реального и ирреального, роль визуального в жизни человека и степень его ответственности при моделировании иной, фотографической, реальности. Постановка этих вопросов делает релевантным определение анализируемого текста как повесть-предупреждение, отражая морально-этическую интенцию С. Кинга.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с возможностью рассмотрения сюжета об «ожившем» фотоизображении с точки зрения его национальной специфики.

Источники | References

1. Автухович Т. Е. Остранение готического сюжета оживающего изображения в новелле Бальзака «Сарразин» [видео] // В поисках границ фантастического: визуальность невиданного. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=2CnRJT-wBDI&list=PL9ul1sbQRa-wyfoMEspIeVOZ0X3TxeKt4&index=8>
2. Апалькова Е. С. Типология русской магической прозы: повести и рассказы 1920-х годов: дисс. ... к. филол. н. М., 2023.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996.
4. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
5. Зенкин С. Н. Imago in fabula: интрадигетический образ в литературе и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
6. Краусс Р. По следам Надара // Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
7. Сидельникова М. Л. Между жизнью и смертью: идея границы в семантическом ядре мотива «оживающего» изображения // Сибирский филологический журнал. 2013а. № 3.

8. Сидельникова М. Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX-XX вв.: традиции и эволюция: автореф. дис. ... к. филол. н. Улан-Удэ, 2013b.
9. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: Институт философии РАН; Новое литературное обозрение, 2011.
10. Чамеев А. А. В традициях «старого доброго страха», или Об одном несерьезном жанре британской литературы // Дом с призраками: английские готические рассказы / пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2010.
11. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7.
12. Юргенева А. Человек как социальное тело: европейская фотография второй половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
13. Ceserani R. L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
14. Cook S. E. Victorian Negatives. Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century. N. Y.: Suny Press, 2019. <https://doi.org/10.1515/9781438475387>
15. Dunn M. Transparent Interiors: Detective and Interiors: Detective and Mystery Fiction in the Age of Photography: dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. N. Y.: CUNY, 2016.
16. Flint K. Literature and Photography // Late Victorian into Modern, 1880-1920 / eds. by L. Marcus, M. Mendelssohn, K. E. Shepherd-Barr. Oxford: Oxford University Press, 2016.
17. Shelangoskie S. Domesticity in the Darkroom: Photographic Process and Victorian Romantic Narratives // Lit: Literature Interpretation Theory. 2013. Vol. 24. № 2. <https://doi.org/10.1080/10436928.2013.785170>

Информация об авторах | Author information



Полуэктова Татьяна Анатольевна¹, к. филол. н., доц.

¹ Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева



Tatyana Anatolievna Poluektova¹, PhD

¹ Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev

¹ poluektova.06@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.05.2025; опубликовано online (published online): 05.06.2025.

Ключевые слова (keywords): «ожившее» фотоизображение; фотоэкфразис; фотоэкфрастическая проза; саспенс; С. Кинг; “animated” photographic image; photo-ekphrasis; photo-ekphrastic prose; suspense; Stephen King.