DOI 10.15826/izv2.2019.21.4.071

УДК 821.111-31 Лайвли + 82'06 + 82.09

О. Г. Сидорова*Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия***Т. А. Полуэктова***Красноярский государственный педагогический
университет им. В. П. Астафьева
Красноярск, Россия*

ЭКФРАСИС И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ПОЭТИКЕ РОМАНА ПЕНЕЛОПЫ ЛАЙВЛИ «ФОТОГРАФИЯ»

В статье на примере романа британской писательницы Пенелопы Лайвли «Фотография» (2003) раскрывается феномен экфрасиса — фотографического и живописного, рассматриваются его специфические особенности. Процесс взаимодействия художественного текста и фотографии позволяет авторам обозначить его двумя синонимичными терминами — «фотографический экфрасис» и «фототекстуальность». В романе дается несколько описаний фотографических изображений и живописного портрета, найденных одним из главных персонажей. Их экфрастическое описание дается через призму восприятия главных персонажей. Фотография, репрезентирующая определенный микросюжет, обладает особым нарративом, который возможен только при наличии взгляда персонажа, пытающегося разгадать не только «кадровую», но и закадровую тайну. Казавшиеся неизблемыми воспоминания становятся относительными и ненадежными помощниками в поиске ответов. Прием «многоголосия» подрывает возможность объективного знания о прошлом. Благодаря фотографии, содержащей в себе модус воспоминаний, персонажи заново узнают Другого, обретая при этом идентичность и новый смысл в жизни.

Несмотря на то, что в романе представлен фотографический и живописный экфрасисы, первый является ведущим уже в силу того, что название романа «Фотография» отсылает читателя к определенному модусу восприятия произошедшего. Авторами обосновывается, что фотоэкфрасис позволяет определить жанр романа «Фотография» как фототекстуальный роман с психологической и детективной жанрообразующими доминантами. Экфрасис в романе П. Лайвли осуществляет сюжетообразующую, композиционную, психологическую, характерологическую и жанроопределяющую функции. Анализируемый роман, с одной стороны, является индивидуально-авторской художественной репрезентацией фотографического, с другой — отражает общие тенденции современной прозы с ее повышенным интересом к так называемому «визуальному повороту», произошедшему в гуманитарных науках во второй половине XX в.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Пенелопа Лайвли; «Фотография»; Ролан Барт; фотография; фотографический экфрасис; фототекстуальность; жанр; английская литература; память; воспоминание.

Цитирование: Сидорова О. Г., Полуэктова Т. А. Экфрасис и его функционирование в поэтике романа Пенелопы Лайвли «Фотография». DOI 10.15826/izv2.2019.21.4.071 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 4 (193). С. 121–135.

Поступила в редакцию 27.02.2019

Принята к печати 22.10.2019

Olga G. Sidorova

*Ural Federal University
Yekaterinburg, Russia*

Tatiana A. Poluektova

*Krasnoyarsk State Pedagogical University
named after V. P. Astafiev
Krasnoyarsk, Russia*

EKPHRASIS AND ITS FUNCTIONING IN THE POETICS OF PENELOPE LIVELY'S NOVEL *THE PHOTOGRAPH*

In this article, referring to British writer Penelope Lively's novel *The Photograph* (2003) the authors reveal the phenomenon of ekphrasis, both photographic and picturesque, also describing its specific features. Interrelations between the text of fiction and the photograph are referred to as *photographic ekphrasis* and *phototextuality*, the terms being closely synonymic. The novel contains several descriptions of photographic images and portrait, which were found by one of the main characters. Their description is given through the perception of the lead characters. The photograph, which is provided with a certain microstory, has its own narrative that is supported by the characters' points of view. Thus, they seek to solve both the direct (hidden in the picture) and the indirect (off-screen) secrets of the text. The characters' memories, which seemed to be safe and stable, turn out to be relative and unreliable. As a result, polyphony makes the objective knowledge of the past highly questionable and almost impossible. Thanks to the photograph that presents the memory modus, the characters are able to look differently at the "Other", to acquire new identities and new meaning of life. Despite the fact that the novel presents a photographic and picturesque ekphrasis, the first is leading, because the title of the novel, *The Photograph*, refers the reader to a certain mode of perception. The article proves that the photographic ekphrasis present in the novel makes it possible to define the novel genre. It is stated that *The Photograph* is a phototextual novel with dominating psychological and detective elements. In Lively's novel, ekphrasis performs such functions as: plot-forming, compositional, psychological, characterological, and genre-forming. The analysed novel, on the one hand, is an individual author's artistic representation of the photographic, on the other — it reflects general trends of modern prose with its increased interest in "visual turn" that takes place in the Humanities in the second half of the twentieth century.

Key words: Penelope Lively; *The Photograph*; Roland Barthes; photograph; photo-ekphrasis; phototextuality; genre; English novel; memory; recollections.

Citation: Sidorova, O. G., & Poluektova, T. A. (2019). Ekphrasis i ego funktsionirovanie v poetike romana Penelopy Lively "Fotografiia" [Ekphrasis and Its Functioning in the Poetics of Penelope Lively's Novel *The Photograph*]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 21, 4 (193), 121–135. doi: 10.15826/izv2.2019.21.4.071

Submitted on 27 February, 2019

Accepted on 22 October, 2019

Процесс взаимодействия литературы с другими видами искусства — интермедийность — имеет продолжительную и богатую традицию. Нас будет интересовать такой вид внутритекстовых взаимосвязей, как экфрасис. В данной статье в качестве рабочих определений мы будем опираться на такие толкования термина, как: 1) «словесное изображение визуального изображения» (здесь и далее пер. наш. — О. С., Т. П.) [Mitchell, p. 152]; 2) «экфрасис — это своего рода сочинительство, превращающее картины в рассказывающие историю слова» [Heffernan, p. 35]; 3) «экфрасис — это вербализация, цитирование, драматизация (или аллюзия) реальных или вымышленных текстов, созданных в другой знаковой системе» [Rusieshvili-Cartledge, Dolidze, p. 6].

Актуальным является процесс взаимодействия фотографии с художественной литературой, который знаменует собой так называемый «визуальный поворот» в гуманитарной науке: «...с 1970-х годов письмо и фотография находятся в тесной взаимосвязи друг с другом, отражаясь в различных художественных практиках, будь то повествование, вымысел или полемика» [Brunet]. Любую репрезентацию фотографического изображения в художественном тексте, как словесно описанную, так и непосредственно включенную в текст, принято обозначать двумя терминами — «фотографический экфрасис» (*photographic ekphrasis*) и «фототекстуальность» (*phototextuality*). По мнению О. А. Судленковой, такая репрезентация обладает рядом преимуществ: «...этот вид искусства позволяет писателям использовать новые средства организации художественных текстов, вырабатывать нетрадиционные способы построения сюжета и изображения персонажей, так же, как и ставить проблемы соотношения визуальных и вербальных форм, достоверности и правдоподобия, субъективности и объективности в литературных текстах» [Sudlenkova, p. 19].

Фототекстуальность неоднократно становилась предметом анализа в зарубежных исследованиях [см., например: Hunter; Phototextuality...; Armstrong; Brunet; и др.], в то время как отечественные ограничиваются лишь отдельными статьями, а основополагающие теоретические работы по данному аспекту отсутствуют.

В англо-американской традиции первыми выразительными примерами использования фотографий, выполняющих ту или иную функцию, являются роман Н. Готторна «Дом о семи фронтонах» (*The House of the Seven Gables*, 1851) и рассказ А. К. Дойла «Скандал в «Богемии» (*A Scandal in Bohemia*, 1891).

В современной британской литературе одним из показательных примеров взаимодействия текста и фотографии является роман Пенелопы Лайвли (род. 1933) «Фотография» (*The Photograph*, 2003; рус. пер. 2013).

Несмотря на то, что на своей родине П. Лайвли — успешная писательница, творчеству которой посвящено немало работ [Hart; Laurence; Oró-Piquerías], русскому читателю она практически не известна. В частности, роман «Фотография» не становился предметом исследований отечественных филологов. В связи с этим позволим себе краткую общую характеристику ее творчества [более подробно см.: Саруханян].

Ее первые произведения для детей и последующие романы отмечены престижными литературными премиями и наградами. Так, например, роман «Дорога в Личфилд» (*The Road to Lichfield*, 1977) был включен в шорт-лист Букеровской премии, в 1984 г. роман «По словам Марка» (*According to Mark*) вышел в финал, а в 1987 г. П. Лайвли становится лауреатом этой же премии за книгу «Лунный тигр» (*Moon Tiger*). В творческой копилке П. Лайвли насчитывается более тридцати произведений. Тематический круг проблем ее творчества — «одержимость» историей, как личной, так и семейной, и их интерпретация; влияние прошлого, воспоминаний на прежнее «благополучное» мировосприятие героев; соотношение времени и памяти, тема смерти, роль случая, который часто становится судьбоносным.

Фотографический снимок обладает способностью проявлять прошлое, оставаясь в настоящем смотрящего, что как нельзя лучше позволяет П. Лайвли актуализировать излюбленные темы творчества. Так, в романе «Фотография» подчеркивается особая роль фотографического экфрасиса: «...фотография участвует во внутренней и внешней структуре романа и также позволяет Лайвли исследовать онтологию образа и создавать представление одного в другом и посредством другого» [Klomhaus-Hrács, p. 78].

Фотография в повествовательной структуре романа П. Лайвли не представлена в качестве изображения, но «визуализируется» при помощи авторского описания, через оптику нескольких персонажей.

Завязкой романа П. Лайвли «Фотография» является обнаружение персонажем архивного фотоснимка. Шестидесятилетний Глин Питерс (*Glyn Peters*) — ландшафтный историк и успешный профессор Лондонского университета, разбирая в шкафу свои архивные бумаги, случайным образом обнаруживает два конверта, подписанные рукой его умершей жены Кэт (*Kath*). В одном из них — фотокарточка, на которой запечатлена Кэт, держащаяся, более чем по-дружески, за руку со своим шурином.

После такой находки Глин начинает собственное расследование, задаваясь вопросами о месте и времени сделанного фотоснимка, а также о верности супруги. К «допросу» привлекаются близкие люди, в том числе и ее родственники. В результате проведенного Глином расследования он сам и все остальные персонажи, которые считали, что хорошо знали Кэт, приходят к осознанию собственного незнания истинной ее сущности, предстающей в романе в разных

ипостасях: Кэт-жены, Кэт-сестры, Кэт-друга и т. д. По прошествии времени персонажи, глядя на Кэт сквозь призму этой фотографии, утрачивают прежнюю «слепоту» и обретают новое видение Кэт как «другой» личности, прежде неизвестной. Истина, обретенная ими благодаря внезапно появившейся фотокарточке, заставила каждого из них выйти из собственной «зоны комфорта» и начать по-иному оценивать не только свое прошлое, настоящее и будущее, но и свое место и роль в «малой» истории.

В романе П. Лайвли присутствует два типа экфрасиса: первый — фотографический — представлен несколькими фотоснимками, второй — живописный — портретом героини. Оба выступают как вербальные высказывания; традиционные фотографии-иллюстрации отсутствуют; изображения проговариваются автором, что делает этот текст «слышимым» для читателя. Перед нами прямой экфрасис — непосредственное описание визуального артефакта [Яценко].

Первое фото, студийный портрет, является «первым кирпичиком» к образу Кэт:

Вот она смотрит на него с глянцевых черно-белых снимков, которых сейчас уже не делают. Молодая Кэт. Освещенная студийными прожекторами, с голыми плечами, голова повернута туда, сюда; смотрит на камеру или застенчиво опускает глаза; дерзко улыбается или задумчиво глядит в сторону [Лайвли, с. 8].

Уже здесь Кэт — разная, неоднозначная, загадочная. Второй, основной, фотографический экфрасис, представленный в романе:

Группа из пяти человек, стоят на траве. Двое, мужчина и женщина, спиной к фотографу. Из оставшихся он сразу узнает Элейн, она стоит как раз впереди тех двоих, чьих лиц не видно. Рядом с ней еще одна женщина и мужчина; этих он не знает. Та, которая не смотрит в объектив, — это Кэт: ее фигуру и характерную позу он узнал бы везде. Вот того, кто рядом с ней, он поначалу опознать не может. Что-то определенно знакомое... Глин подносит фото к глазам, чтобы лучше рассмотреть. И видит. Руки Кэт и неизвестный крепко держатся за руки, их пальцы сплетены — они отвели руки назад, дабы остальные не заметили этого, очень личного, жеста [Там же, с. 9].

На первый взгляд, обыкновенный снимок, если бы не несколько сопровождающих его деталей:

1) едва различимая надпись на конверте, в котором лежит эта фотография, гласит: «Не открывать. Уничтожить» [Там же];

2) Кэт и ее шурин Ник (*Nick*) стоят спиной к фотографу, держась за руки: «...они отвели руки назад, дабы остальные не заметили этого, очень личного, жеста. ...Кроме фотографа, да и тот, быть может, не заметил откровения, запечатленного на фото пленке» [Там же];

3) сопровождающая фотографию записка со словами: «Не смог удержаться, чтобы не прислать тебе это. Негатив уничтожен, мне сказали. Целую» [Там же].

В этой фотографии, сделанной случайно, запечатлен определенный сюжет, который по ходу повествования будет постепенно дополняться деталями. Незначительная случайность запечатленного события оказывается судьбоносной для

персонажей романа, определяя всю динамику сюжета. С л у ч а й как философская категория заявляет о себе с первых страниц романа. Ник, вспоминая о том пикнике, отмечает роль случая:

Все продлилось лишь несколько секунд, а потом пальцы Кэт выскользнули. Но Оливер выбрал именно этот момент, чтобы запечатлеть воспоминание о прогулке. Не нарочно — Ник в этом уверен, — тем не менее фатально [Лайвли, с. 154].

Случай резко и неожиданно врывается в жизни персонажей, нарушая их привычный комфорт.

Согласно мнению известного специалиста по семиотике Р. Барта [2016] и солидарной с ним Е. В. Петровской [2012], условием восприятия фотографии является аффект, служащий отправной точкой фотографического нарратива. Найденная Глином фотография вызывает у него бурную реакцию: «Смесь кипящего гнева, ревности и унижения, с примесью бешеной энергии и жажды деятельности» [Лайвли, с. 10]; «Болезнь, овладевшая им теперь, лихорадка, полностью искажает все» [Там же, с. 16].

Фотографический артефакт словно проводит «визуальную шоковую терапию» [Сонтаг, с. 130], заставляющую персонажей начать заново переоценивать свое прошлое, которое казалось им столь незыблемым:

Элейн снова смотрит на фотографию. Происходит что-то странное — с ней и с теми, кого она видит на снимке. Людьми знакомыми и в то же самое время странно чужими. Точно Кэт и Ник в одночасье превратились во что-то ужасное. Точно кто-то бросил камень в неизменную спокойную гладь прошлого, и она пошла рябью, а когда волнение улеглось, отражения совершенно изменились. Все расшаталось, разбилось и не подлежит восстановлению. Что казалось одним, стало совсем другим [Лайвли, с. 66];

...эта находка меня (Глина. — О. С., Т. II.) здорово перетряхнула. Мне пришлось... столкнуться с разрушением собственного прошлого [Там же, с. 111].

Как видно, фотография в романе предстает не умиляющей взор картинкой, вызывающей чувство приятной ностальгии, а является «невеселым рассказчиком, убивающим и навевающим безысходность» [Давыдова, с. 87].

Фотография есть рассказ о событии. Момент рассказывания истории / микро-истории фотографией начинается с того момента, когда на нее устремлен взгляд зрителя, в художественном произведении — взгляд персонажа, в данном случае Глина. В этот момент актуализируется процесс реконструкции субъективной памяти героя, он заново «переживает» свое прошлое, связанное с Кэт.

В своей книге «Camera lucida. Комментарий к фотографии» (1980) Ролан Барт вводит два понятия, два типа значений в фотографии: *studium* и *punctum*. Если *studium* «никогда не является моим наслаждением или моим страданием» [Барт, с. 41], апеллирует к культурному контексту, «объективному», выступает как «поле культурного знания и интереса (культурного в двояком смысле того, что извлечено из культуры, и того, что эмоционально препарировано ею, что

пропущено через ее «рациональное реле»)» [Петровская, 2002, с. 128], то *punctum* «наносит мне укол» [Барт, с. 57], глубоко субъективен. «Его можно оценивать как разрыв (внутри) интерпретационной схемы чтения, гарантированной дистанцией несказанных, но подразумеваемых слов» [Петровская, 2002, с. 28]. (Разные люди видят разные *punctum*'ы на одной и той же фотографии.)

Найденный Глином снимок «укалывает» его, он видит определенные «чувствительные точки», задевающие и повергающие в шок: «укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез» [Барт, с. 39].

Достоверность запечатленного факта на найденной фотографии неоспорима. В этом случае «работает» известная бартовская нозма фотографии — утверждение «это было»: «Именно в остановке интерпретации и заключена достоверность Фото: я до изнеможения констатирую, что это было. Для любого, кто держит в руке фотографию, в этом состоит “фундаментальное верование”» [Там же, с. 133]; «Любая фотография — это сертификат присутствия» [Там же, с. 108].

Парадоксальность фотографии заключается в том, что она одновременно достоверно копирует действительность и содержит нечто большее: «Показанное на снимке наводит на мысль о том, что не показано» [Бердджер, с. 22]. Для Глина важно «встроить» изображение в контекст событий; это усложняется тем, что фотография представляет не только недосказанность, но некоторую неясность и таинственность запечатленного. Таким образом, фотография заключает в себе мотив тайны. Чтобы ее раскрыть, Глин пытается как можно глубже всмотреться в изображение. В момент всматривания / вчитывания в фото Глин открывает для себя «другую» Кэт — ту, которую он не знал, но которую ему и всем остальным еще предстоит узнать. Так же, как в фотографии есть смысл, лежащий на поверхности, и смысл завуалированный, так и для Глина в пересмотре его отношений с Кэт становится важной «нижняя часть айсберга»: «Важен подтекст, альтернативная история, то, что таится между строк» [Лайвли, с. 28].

В романе представлен aukториальный гетеродиегетический тип повествователя, от лица которого ведется повествование: Глина, Элейн (*Elaine*) (сестры Кэт), Ника, ее шурина, Полли (*Polly*) (ее племянницы), а также двух друзей — Оливера Уотсона (*Oliver Watson*) и Мэри Паккард (*Mary Packard*). Это позволяет П. Лайвли создавать так называемый эффект «вездесущности» (*omnipresence*). Главным персонажем в романе является одновременно отсутствующая и присутствующая Кэт.

Наличие в романе нескольких точек зрения на одно и то же событие позволяет говорить об использовании П. Лайвли особой техники — «калейдоскопического повествования» (*kaleidoscopic narration*) [Morgan, p. 103], предполагающего «субъективность, солипсизм» и «отсутствие объективной реальности окружающего мира» [Ibid., p. 105].

Повествование в романе П. Лайвли «Фотография» выстраивается от лица персонажей, комментирующих фотографию. Результатом этого является интерпретация как кадрового, так и «закадровых» событий, и одновременно процесс внутреннего самораскрытия персонажей.

Характер фотографического сообщения (оно дискретно, нелинейно) является следствием того, что объектив фотокамеры словно «вырезает» фрагмент, «кусок» действительности из бесконечного пространства. К тому же сложность прочтения запечатленного на фотографии заключается в ее единственности. О полноценном фотографическом рассказе / повествовании можно говорить в том случае, когда речь идет о серии фотографий, например, в семейных фотоальбомах. Но когда речь идет об одиночных снимках, то читателю многое остается неясным: «Фотографии сами не могут ничего объяснить, но неумоимо призывают к дедукции, спекуляции, работе воображения. <...> камера всегда замалчивает больше, чем открывает» [Сонтаг, с. 38].

В связи с этим возникает необходимость анализа особых нарративных возможностей фотографии. Непременным условием того, что фотография начинает рассказывать историю(-и), является наличие читателя, которого изображение выводит из состояния нейтральности. Глин, глядя на снимок, пытается выйти за пределы фотографического нарратива, т. е. он видит *punctum*, выводящий его за пределы в область *невидимого* в фотографии [Петровская, 2012, с. 186].

В момент всматривания Глин понимает, что увиденная им ситуация действительно была. Визуальный артефакт представлен одновременно в двух модусах: «один — утвердительный, другой — вопросительный» [Руйе, с. 273].

Дополнительным средством к «прочтению» фотографического изображения зачастую служит подпись на оборотной стороне фотокарточки. В романе таким средством является сопровождающая записка (об этом см. выше).

Заговорщицкий характер комментария очевиден, и поэтому Глин пытается восстановить контекст запечатленного события, задаваясь многочисленными вопросами:

Где? Когда? Кто? Кто сделал фото? Кто, как явствует из записки, передал фотографию Нику и уничтожил негатив? [Лайвли, с. 10];

Да, еще фотограф, конечно. Он — или она? А я где? Нет, определенно не с ними. ...Где же все происходит? Когда?.. Но надо точно установить — когда. Нет, не просто «надо», а совершенно необходимо. ...Когда была сделана фотография? И кем? Кто забрал из лаборатории пакет с фотографиями, лениво рассмотрел снимки, пристальнее вгляделся в этот, кое-что быстро прикинул, отрезал негатив от остальной пленки и отдал фотографию *ему*. Молчаливый сговор. Но... кто еще? [Там же, с. 20].

Бартовский *punctum*, обладающий метонимически-расширительной силой, выталкивает «зрителя за пределы воображения, он заставляет его вступать в игру соотношений (устанавливать возрастные соответствия между зрителем и изображенными на фотографии людьми, переживать заново свой прошлый опыт, эмоцию или утрату)» [Петровская, 2012, с. 191]. Глин начинает вспоминать историю своих отношений с Кэт, размышлять об их браке:

Ежедневное путешествие на метро до Лондона все время занятий ...И на каникулах его часто не было дома — расковки, конференции, больше времени в библиотеке. А чем

в это время занималась Кэт?... Долгие дни, недели, годы?... А если ее дома не оказывалось, он не имел понятия, где она могла быть [Лайвли, с. 28–29].

Многие теоретики фотографического искусства неоднократно подчеркивали устойчивую и неразрывную связь фотографии со с м е р т ь ю: «Фотография — реестр смертности. ...Фотографии показывают человека неопровержимо *там* и в определенном возрасте, соединяют людей и вещи в группы, которые через мгновение распались, изменились, двинулись дальше разными дорогами своей судьбы» [Сонтаг, с. 97]. В финале романа Кэт, словно птица Феникс, возрождается и перерождается, обретая свою истинную сущность и обличие, неведомые дотоле окружающим. Как известно, эта мифологическая птица часто связывается с солнечным культом. Так и Кэт, будучи отсутствующей, присутствует в жизни каждого персонажа, одаривая их благодатными лучами обновления.

Фотографический экфрасис в романе выполняет особую роль во временной структуре романа П. Лайвли «Фотография»: он разрушает привычную идею линейности событий, разрывая тем самым основной ход событий. В этом случае автор прерывает сюжетное повествование за счет словесного описания фотографии или портрета и описания воспоминаний персонажей.

Фотография «радикально смешивает акценты между “было”, “есть” и “будет”» [Васильева, с. 65]. Рассуждая о фотографии, как правило, подразумевают одновременность взгляда, обращенного на изображение и открывающегося как «стереоскопический (обращенный в настоящее и в прошлое) и ориентированный (из прошлого к настоящему)» [Руйе, с. 269]. При этом редко упоминают о будущем времени, в котором фотографическое изображение играет особую роль. Именно об этой одновременной взаимосвязанности трех времен говорит П. Лайвли в своем романе. «Фотография отражает взгляд зрителя, возвращая ему же прожитое им время. Переживание зрителя фотографии — это переживание “здесь и сейчас” будущего в прошлом, мгновенный эффект, имеющий место благодаря тому, что фотография говорит: “Это было, было в прошлом, но я показываю это как настоящее, и буду продолжать показывать это как будущее”» [Давыдова, с. 87]. Эта особенность фотографии наглядно показана в романе. В тот момент, когда Глин смотрит на снимок, его настоящее встречается с прошлым, состоящим, как оказалось, из пробелов. И это прошлое, постоянно возникая в его мыслях, тем самым оказывает влияние на будущее — его и других персонажей.

Прошлое неожиданно появляется в настоящем благодаря (или из-за) «судьбоносному» Оливеру Уотсону. Изображение на снимке вызывает в памяти Глина образ Кэт, не отпускает его, полностью подчиняя своей власти:

Он все еще прокручивает в голове увиденное и строит гипотезы... [Лайвли, с. 12];

И вновь Глин принимается рыться в наносах последних тридцати пяти лет [Там же, с. 13];

Мысли текут параллельно одна другой, одни оттеняют другие. Он снова вспоминает о фотографии: когда? кто? Натякается на коробку со слайдами, вспоминает

о лекции, которую должен прочесть, вытаскивает слайды из коробки. Где была сделана фотография? Где они стояли вдвоем? [Лайвли, с. 13];

Фотография тлеет в конверте... и в его голове [Там же, с. 21];

Вокруг шумит многолюдный пригород... Но Глин ничего этого не слышит: он заиклен на чем-то другом. На том, где была сделана фотография. Сам снимок ему уже не нужен — он навеки отпечатался в его памяти [Там же, с. 27]; и т. д.

Длительность восприятия мгновения принадлежит его «сейчас»: «“Остановленный” момент на фотоснимке длится в нашем восприятии. Его мнимая “остановка” на самом деле означает его безостановочное течение. Это ровное течение все одного и того же содержания, напоминающее гипноз или состояние бессонницы, в котором мысль как будто бесконечно повторяет саму себя» [Голуб, Пургин, с. 163]. Это позволяет говорить о наличии психологизированного времени в романе, в котором темпоральные переживания персонажей выступают основой композиции всего романа, а фотографический экфрасис в данном случае существенно расширяет временные границы восприятия фотографического образа.

Парадоксальность фотографического времени заключается и в том, что, рассматривая изображение, Глин (а также другие персонажи) и Кэт неожиданно и заново встречаются друг с другом: «Встреча не ограничивается отношением, которое имеет место лишь в идеальном плане. Встреча происходит здесь и сейчас. Ее условие — непосредственное взаимодействие. Те, кто встречаются, совпадают, сходятся и в пространстве, и во времени. Сами материальные условия фотографии, ее характер отпечатка создают необходимые условия для того, чтобы встреча могла состояться. Она содержит особую глубину, необходимую для этого» [Там же, с. 165]. И вследствие этого можно говорить об обратимости времени в фотографии.

Другие фотографии в романе вновь «организуют» последующие встречи Глина с Кэт:

Вот Кэт рядом со знаменитым дирижером, которому она, по словам хозяина, очень приглянулась. А вот групповое фото организаторов фестиваля: выстроились в ряд, на лицах улыбки; и Кэт среди них. ...У нее совершенно счастливый и непринужденный вид. Она сияет. У Глина появляется странное чувство, что он чужой: он ничего не знает ни об этом дне, ни об этих людях [Лайвли, с. 134].

Эта фотография вновь свидетельствует о роковой ошибке Глина — равнодушии к Кэт и событийности ее жизни:

Он хочет вернуться в то время и задать ей вопросы, которые никогда не задал тогда. Куда ты собираешься? Почему? Каково тебе там? [Там же, с. 149].

Он отмечает улыбку на ее лице, которой не замечал и отвечать на которую не было времени. Эта и следующая фотография служат дополнительными характерологическими штрихами к образу Кэт:

Кэт сидит по-турецки на траве возле пруда, в саду у Ника и Элейн. Щурится на солнце, с голыми руками и ногами, и лучезарно улыбается прямо в объектив. Она ослепительна [Лайвли, с. 89].

Ключевая, повторяющаяся деталь ее образа — лучезарная улыбка, как будто уже тогда всепрощающая. Или, например, еще один слайд с «того» портрета:

Крошечная, как драгоценный камушек, Кэт, освещенная лучами света из окна. Слайд слишком маленький, чтобы можно было различить детали, но он безошибочно узнает ее — характерная поза: сидит, подогнув голову и подперев подбородок, опершись локтем на ручку кресла [Там же, с. 144].

Отчасти этот слайд можно назвать фотоиконой. Этимологически слово фотография состоит из двух частей: др.-греч. φῶς (род. п. φωτός) «свет» и γράφω «пишу». Отсюда появилось понятие светописи (французы используют синоним светописи — «дагерротип»). Таким образом, по мере постепенного обретения Глином «неизвестной» ему Кэт она словно становится объектом его ежедневного поклонения. И далее Глину удастся найти человека, который в первые же десять минут после представления этого портрета Кэт на выставке приобретает его. И если на слайде ему не удастся рассмотреть черты лица Кэт, то портрет восполняет это в полной мере:

...в простом зеленом платье — руки обнажены, ноги подогнуты, — сидит... обернувшись в полупрофиль, к свету из окна — свету других времен, тех, о которых Глин совсем ничего не знал. ...Видит ее лицо — задумчивое, отрешенное [Там же, с. 147–148].

Не случайно именно к финалу романа П. Лайвли вводит живописный экфрасис, придающий полноту и объемность образу Кэт, раскрывающий глубинную рельефность ее личности.

Таким образом, фотография, содержащая в себе особую темпоральность — взаимовлияющие друг на друга прошлое, настоящее и будущее — оказывает решающее воздействие на персонажей романа. Она заставляет каждого из них вернуться в свое прошлое, во многом переоценив его в настоящем, и жить дальше с новым осознанием и видением себя и других, выстраивая свое будущее в соответствии с пережитым и приобретенным опытом.

Основная тема романа — тема памяти — является отправной точкой для размышлений П. Лайвли о природе и роли воспоминаний в жизни человека. На фотографических изображениях прошлое возвращается к нам в виде воспоминаний, но далеко не всегда субъективная интерпретация воспоминаний оказывается точной, а подчас и правдивой, что является следствием ограниченности и несовершенства человеческой памяти.

Начиная свое расследование, Глин пытается воскресить в памяти события далекого прошлого, но, оказывается, это не так-то просто:

...прохудившийся сосуд собственной памяти. Иногда она и правда кажется ему старым дырявым ведром с проржавевшими швами. Или ему видится огромный манускрипт, от которого осталась лишь горстка обуглившихся фрагментов, точно

ему придется восстановить текст Евангелий по останкам рукописей Мертвого моря [Лайвли, с. 129].

Фотография позволяет персонажам совершить так называемое путешествие в собственное прошлое, вглубь самого себя и вернуться «другими»: вспоминая свое прошлое, персонажи обретают собственную идентичность. Здесь нельзя не вспомнить Дж. Барнса, постулирующего равенство памяти и идентичности:

Воспоминания суть личность. Я верил в это с тех пор, как... ну, с тех пор, как себя помню. Ты есть то, что ты сделал; то, что ты сделал, остается в памяти; то, что ты помнишь, определяет, кто ты есть; когда мы забываем свою жизнь, то перестаем существовать — еще до смерти [Барнс, с. 214–215].

По ходу романа образ Кэт складывается, словно некий пазл, из воспоминаний ее близких и знакомых. Персонажи убеждаются в относительности собственных знаний как о личности Кэт, так и о своем прошлом.

Произведения, включающие в себя экфрастический дискурс, являются гибридной жанровой формой. Исследователи указывают на взаимосвязь между жанром и экфрасисом: «...экфрасис как тип дискурса выполняет в литературном произведении различные функции, в том числе и жанрообразующую» [Бочкарева, Табункина, Загороднева, с. 18].

Представляется возможным определить жанр «Фотографии» П. Лайвли как фототекстуальный роман с психологической и детективной жанрообразующими доминантами.

Жанровая особенность романа — фототекстуальность — обусловлена использованием П. Лайвли фотографии как визуального искусства; фотографии как ведущего элемента в поэтике всего романа. Так, фотографический экфрасис в романе выполняет несколько функций, а именно:

- сюжетообразующую (соотносится с основными элементами сюжетной схемы романа);
- композиционную (приостанавливает ход действия, прерывает повествование);
- психологическую (позволяет репрезентировать внутренний мир персонажей);
- характерологическую (дополняет новыми смыслами, характеристиками запечатленный образ);
- жанроопределяющую (позволяет определить жанровые доминанты романа).

С одной стороны, роман П. Лайвли, безусловно, является индивидуально-авторской художественной репрезентацией фотографического, с другой — отражает общие тенденции современной прозы с ее повышенным интересом к так называемому «визуальному повороту», произошедшему в гуманитарных науках во второй половине XX в.

В романе детективная линия тесно переплетена с психологической. Структура традиционного романа-расследования — загадка, ход расследования

и разоблачение — сохранена. Также имеется сам детектив и подозреваемые. Глин, будучи профессиональным ландшафтным историком, избирает для расследования излюбленный им метод: «Объективный и беспристрастный анализ... Анализ вещественных доказательств, тщательное рассмотрение доступных фактов» [Лайвли, с. 21–22].

Психологическая составляющая подчас доминирует над расследованием, так как для П. Лайвли психологические коллизии персонажей стоят на первом месте. Парадоксальна развязка: Кэт из главной подозреваемой превращается в жертву равнодушия «невиновных», которые не смогли понять и разглядеть ее личность, выслушать в трудную минуту ее жизни, что повлекло за собой необратимые трагические последствия. Главное наказание получает сам детектив: бремя воспоминаний и личная вина в случившемся навсегда останутся в его сознании.

Таким образом, с помощью фотографического экфрасиса П. Лайвли в романе «Фотография» реконструирует реальность, создавая новый способ освоения / объяснения действительности на «другом» языке.

Источники

- Барнс Дж.* Нечего бояться / пер. с англ. Д. Симановского, С. Полотовского. М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2011.
- Лайвли П.* Фотография / пер. с англ. А. И. Логиновой. М. : РИПОЛ классик, 2013.

Исследования

- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016.
- Бердджер Дж.* Фотография и ее предназначение : эссе. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В.* Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия. Пермь : Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2012.
- Васильева Е. В.* Фотография и феномен времени // Вестн. С.-Петерб. ун-та. 2014. Сер. 15. Вып. 1. С. 64–79.
- Голуб Е. А., Пургин С. П.* Фотография как встреча: экзистенциальный аспект анализа // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3 : Общественные науки. 2016. Т. 11. № 4 (158). С. 158–165.
- Давыдова О. С.* Нарратив в фотографии: аффект вне времени // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 3. С. 86–88.
- Петровская Е. В.* Непроявленное: очерки по философии фотографии. М. : Ad Marginem, 2002.
- Петровская Е. В.* Теория образа. М. : РГГУ, 2012.
- Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. СПб. : Клаудберри, 2014.
- Саруханян А. П.* Лайвли Пенелопа // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян. М. : Наука, 2005. С. 225–228.
- Сонтаг С.* О фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Яценко Е. В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. 2011. № 11. С. 47–57. URL: <http://obs.uni-altai.ru/unibook/kozybovskaja/kozybovskaja.pdf> (дата обращения: 01.08.2018).
- Armstrong N.* Fiction in the age of photography: The legacy of British realism. London : Harvard Univ. Press, 1999.

Brunet F. Photography and Literature. London : Reaktion Books Ltd, 2009. URL: https://archive.org/stream/PhotographyAndLiterature/PhotographyAndLiterature_djvu.txt (accessed: 17.08.2018).

Hart J. "The Girl No One Knew: Photographs, Narratives, and Secrets in Modern Fiction" // *Mosaic*. 2004. 37 (4). P. 111–126.

Heffernan J. Ekphrasis: Theory // *Handbook of Intermediality : Literature — Image — Sound — Music* / ed. by G. Rippl. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2015. P. 35–49.

Hunter J. *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, MA : Harvard Univ. Press, 1987.

Klomhaus-Hrács H. *Negative Visions: The Referential Authority of Photography in Contemporary Literary Fiction* : Dr. philos. sci. diss. Chapel Hill, 2007.

Laurence P. "Specters of Kath": Negatives and Negativity in Penelope Lively's "The Photograph" // *Narrative*. 2010. Vol. 18 (2) P. 220–228.

Mitchell W. J. T. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago : Univ. of Chicago Press, 1994.

Moran M. H. The Novels of Penelope Lively: A Case for the Continuity of the Experimental Impulse in Postwar British Fiction // *South Atlantic Review*. 1997. 62 (1). P. 101–120.

Oró-Piqueras M. Towards old age through memory and narrative in Penelope Lively's "The Photograph" and "How It All Began" // *Journal of English Studies*. 2014. Vol. 12. P. 113–126.

Phototextuality: Reading Photographs and Literature / ed. by M. Bryant. Newark : Univ. of Delaware Press, 1996.

Rusieshvili-Cardledge M., Dolidze R. Ekphrasis and Its Multifaceted Nature: Ways of Its Usage in Literature and Cinematography // *The International Journal of Literary Humanities*. 2015. Vol. 13. Iss. 3. P. 1–8.

Sudlenkova O. A. The Role of Photographic Images in Contemporary Novels // *Footpath*. 2011. Iss. 5. P. 18–24.

References

Armstrong, N. (1999). *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. London: Harvard University Press.

Barthes, R. (2016). *Camera lucida*. Kommentarii k *fotografiiam* [Camera Lucida. Reflections on Photography]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)

Berger, J. (2014). *Fotografiia i ee prednaznachenie*: esse [Understanding a Photograph]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)

Bochkareva, N. S., Tabunkina, I. A., & Zagorodneva, K. V. (2012). *Mirovaya literatura i drugie vidy iskusstva: ekfrasticheskaya poeziya* [World Literature and Other Arts: Ekphrastic Poetry]. Perm: Perm State National Research University. (In Russian)

Brunet, F. (2009). Photography and Literature. London: Reaktion Books Ltd. Retrieved from https://archive.org/stream/PhotographyAndLiterature/PhotographyAndLiterature_djvu.txt.

Bryant, M. (Ed.). (1996). *Phototextuality: Reading Photographs and Literature*. Newark: University of Delaware Press.

Davydova, O. S. (2014). Narrativ v fotografii: affekt vne vremeni [Narrative in Photography: An Out-of-time Affect]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*, 3, 86–88. (In Russian)

Golub, E. A., & Purgin, S. P. (2016). Fotografiia kak vstrecha: ekzistentsialnyi aspekt analiza [Photography as a Meeting: Existential Aspect of Analysis]. *Izvestiia Uralskogo federalnogo universiteta. Series 3: Social Sciences*, 11, 4 (158), 158–165. (In Russian)

Hart, J. (2004). "The Girl No One Knew: Photographs, Narratives, and Secrets in Modern Fiction". *Mosaic*, 37 (4), 111–126.

Heffernan, J. (2015). Ekphrasis: Theory. In G. Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music* (pp. 35–49). Berlin; Boston: De Gruyter.

Hunter, J. (1987). *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Klomhaus-Hrács, H. (2007). *Negative Visions: The Referential Authority of Photography in Contemporary Literary Fiction* (doctoral dissertation). Chapel Hill.
- Laurence, P. (2010). "Specters of Kath": Negatives and Negativity in Penelope Lively's *The Photograph*. *Narrative*, 18 (2), 220–228.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moran, M. H. (1997). The Novels of Penelope Lively: A Case for the Continuity of the Experimental Impulse in Postwar British Fiction. *South Atlantic Review*, 62 (1), 101–120.
- Oró-Piqueras, M. (2014). Towards Old Age through Memory and Narrative in Penelope Lively's *The Photograph* and *How It All Began*. *Journal of English Studies*, 12, 113–126.
- Petrovskaya, E. V. (2002). *Neproiaavlennoe: ocherki po filosofii fotografii* [The Invisible: Essays on the Philosophy of Photography]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian)
- Petrovskaya, E. V. (2012). *Teoriya obraza* [The Theory of Image]. Moscow: RGGU. (In Russian)
- Rouillé, A. (2014). *Fotografiia. Mezhdú dokumentom i sovremennym iskusstvom* [The Photograph. Between Document and Contemporary Art]. St Petersburg: Cloudberry. (In Russian)
- Rusieshvili-Cartledge, M., & Dolidze, R. (2015). Ekphrasis and Its Multifaceted Nature: Ways of Its Usage in Literature and Cinematography. *The International Journal of Literary Humanities*, 13(3), 1–8.
- Sarukhanyan, A. P. (2005). Lively Penelope. In A. P. Sarukhanyan (Ed.), *Entsiklopedicheskii slovar' angliiskoi literatury XX veka* [Encyclopaedic Dictionary of 20th-Century English Literature] (pp. 225–228). Moscow: Nauka. (In Russian)
- Sontag, S. (2013). *O fotografii* [On Photography]. Moscow: Ad Marginem Press (In Russian)
- Sudlenkova, O. A. (2011). The Role of Photographic Images in Contemporary Novels. *Footpath*, 5, 18–24.
- Vasilyeva, E. V. (2014). *Fotografiia i fenomen vremeni* [Photography and the Phenomenon of Time]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15*, 1, 64–79. (In Russian)
- Yatsenko, E. V. (2011). "Lyubite zhivopis', poetry...". Ekphrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' ["Love Pictures, Poets...". Ekphrasis as an Artistic and Worldview Model]. *Voprosy filosofii*, 11, 47–57. Retrieved from http://vphil.ru/index.php?id=427&option=com_content&task=view. (In Russian)

Сидорова Ольга Григорьевна

доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой германской филологии
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: ogs531@mail.ru

Sidorova, Olga Grigorievna

Dr. Hab. (Philology), Professor,
Head of the Department of Germanic Philology
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Yekaterinburg, Russia
Email: ogs531@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2813-7514
Scopus AuthorID: 57194767939

Полуэктова Татьяна Анатольевна

кандидат филологических наук,
доцент кафедры мировой литературы
и методики ее преподавания
Красноярский государственный
педагогический университет
им. В. П. Астафьева
660049, Красноярск,
ул. Ады Лебедевой, 89
E-mail: poluektova.06@mail.ru

Poluektova, Tatiana Anatolievna

PhD (Philology), Associate Professor
Department of World Literature
and Methods of Its Teaching
Krasnoyarsk State Pedagogical University
named after V.P. Astafiev
89, Lebedeva Str., 660049 Krasnoyarsk, Russia
Email: poluektova.06@mail.ru