

УДК 821.111-3.09:77 (045)

ФОТОГРАФИЯ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ ПРОЗЕ

Ольга Судленкова

*Минский государственный лингвистический университет,
ул. Захарова 21, Минск, 220089, Беларусь;
e-mail: korsud@mail.ru*

Рассмотрено явление, получившее распространение в английской литературе последних десятилетий, – использование фотографий в качестве сюжетообразующего элемента. Этот вид визуальности дает авторам возможность разнообразить формы повествования, использовать нетрадиционные приемы построения сюжета и создания образов, а также ставить насущные общеэстетические и социально-этические проблемы. В восьми рассмотренных произведениях фотографии играют различные роли: в романе П. Лайвли и новелле Р. Сейферт “Миха” фотоснимок становится завязкой сюжета, в романах Б. Бейнбридж, Дж. Коу и новеллах Р. Сейферт “Гельмут”, “Лора” повествование строится вокруг серии фотографий, которые являются опорными точками сюжета. Рассказы героев, базирующиеся на фотоснимках, становятся способом их самораскрытия. В тех из вышеназванных произведений, где героем является фотограф, – в романах Г. Свифта и П. Баркер, – затрагиваются вопросы соотношения зрительного искусства и журналистской этики.

Ключевые слова: фотография, фоторепортаж, сюжет, сюжетообразующая роль, завязка, соотношение зрительных и словесных образов, журналистская этика.

Характерная для современной литературы тенденция к синкретизму, при котором в произведении “сосуществуют, но не доминируют друг над другом изобразительное искусство и музыка, театр и литература, традиционное художественное творчество и неотрефлексированный материал газетных и журнальных статей” [1, с. 197], наблюдается в творчестве многих современных английских писателей – как признанных экспериментаторов, так и тех, кого обычно не относят к авторам постмодернизма.

Проявлением взаимодействия литературы с другими формами изобразительности можно считать и те произведения последних десятилетий, в которых в том или ином виде фигурирует фотография. Это романы “Вне этого мира” (*Out of this World*, 1988) Грэма Свифта, “Мастер Джорджи” (*Master Georgie*, 1998) Берил Бейнбридж, “Фотография” (*The Photograph*, 2003) Пенелопы Лайвли, “Двойное видение” (*Double Vision*, 2003) Пэт Баркер, “Пока не выпал дождь” (*The Rain Before It Falls*, 2007) Джонагана Коу и три новеллы, составляющие книгу “Темная комната” (*The Dark Room*, 2001) Рэйчел Сейферт и названные по имени главных героев “Гельмут”, “Лора” и “Миха”. (Новеллы различаются жанровыми характеристиками – первая из них представляет собой сокращенную версию романа воспитания, вторая – романа странствий, а третья, начавшись как семейная история, превращается в психолого-нравственное исследование).

Знакомство с восемью вышеперечисленными произведениями убеждает, что фото-

графия как вид визуального искусства предоставляет авторам возможность новых форм организации художественного текста, нетрадиционных приемов построения сюжета и создания образов, а также постановки таких насущных общеэстетических вопросов как проблемы правдивости и правдоподобия изображаемого, субъективности и объективности интерпретации истории в искусстве, соотношения визуальных и словесных образов и т.д. Все предлагаемые к рассмотрению произведения обращены в прошлое, ассоциируются с реальными событиями, но опираются не на реальные факты, а, наоборот, предлагают, как это делают многие современные авторы, в качестве “знаков прошлого” вымышленные “экстратекстовые документы” [6, с. 156].

Одна из ключевых идей романа Г. Свифта – “Каждая фотография – это рассказ” [9, с. 92] – верна в отношении всех вышеуказанных произведений, так как их сюжет концентрируется вокруг каких-либо снимков, но приемы использования их авторами визуальных образов различаются, и фотографии несут в произведениях разную сюжетную нагрузку. Так, в романе П. Лайвли “Фотография” и новелле Р. Сейферт “Миха” найденные их героями в семейных архивах снимки становятся завязкой, отправной точкой сюжета, в ходе развития которого всплывают неизвестные ранее факты из жизни членов семьи, раскрываются причины личных трагедий.

В “Мастере Джорджи” Б. Бейнбридж, “Пока не выпал дождь” Дж. Коу и новелле Р. Сейферт “Лора” фигурирует ряд фотографий, образующих опорные точки сюжета и выполняющих, таким образом, сюжетоструктурирующую функцию. Роман Бейнбридж, действие которого происходит до и во время Крымской войны (1853–1855), состоит из шести глав, названных “фотопластинками” (*plates*), которые представляют собой монологи трех персонажей, каждый из которых добавляет что-то к жизненной истории и образу главного героя – врача и фотографа-любителя Джорджа Гарди. Ключевым моментом каждого из рассказов является какой-нибудь снимок, определяющий название главы. Так, первая глава носит название “Девочка в присутствии смерти” и обрамляется сценой фотографирования покойника, отца Мастера Джорджи. В заключительной, самой драматичной 6-й главе, названной “Улыбочку, ребята, улыбочку” и датированной военным 1854 годом, фигурируют несколько фотографий, на одной из которых запечатлена сцена похорон английских солдат. Обыденность необычного – таков лейтмотив зрительного ряда в романе Бейнбридж.

В романе Джонатана Коу “До того как пойдет дождь” 73-летняя Розамунд отбирает из своего альбома двадцать фотографий и начитывает на магнитофон рассказы из своей жизни, связанные с каждой из них. Ее рассказы – это попытка преодолеть временную ограниченность фотографии, выйти за рамки конкретного изображения, вскрыть подтекст запечатленного на пленке образа и, в конце концов, придать смысл запутанным жизненным историям. Располагая снимки в хронологическом порядке, Розамунд стремится понять сама и донести до своего адресата логику жизни, однако это оказывается иллюзией, недостижимой мечтой – *the rain before it falls*. Но так же как меняется вид фотографий, – из черно-белых они становятся цветными, полихромными, – меняется и мироощущение героини. Она перестает воспринимать мир как четко контрастный, как воплощение зла и добра и на склоне лет делает вывод, что “жизнь только тогда приобретает смысл, когда понимаешь, что иногда – часто – всегда – могут быть верными две совершенно противоположные идеи” [5, с. 246].

Новелла Р. Сейферт “Лора”, действие которой происходит в конце Второй мировой войны, повествует о трагической одиссее пятерых голодных, перепуганных детей, старшей из которых, Лоре, всего двенадцать лет. Дети бредут через уже разделенную на зоны Германию, стремясь добраться до Гамбурга, где живет их бабушка. Фотографии постоянно фигурируют в новелле. Сначала это кадры из семейного альбома, затем снимки жертв фашистских лагерей смерти, далее – фотографии эсэсовцев, среди которых, как начинает догадываться Лора, мог быть и ее горячо любимый отец, затем фотографии самих детей, и, наконец, фото убитого еврея, которое выдавал за свое человек, не раз помогавший детям и спасавший их. Двенадцатилетней девочке трудно разобраться в этом сплетении противоречивых фактов и явлений, понять, что есть добро и что есть зло. Фотографии как бы отражают этапы инициации подростка в сложный трагический послевоенный мир, сотворенный взрослыми.

В четырех из восьми рассматриваемых произведений главными героями выступают сами фотографы. Такие романы, на наш взгляд, можно рассматривать как модификацию традиционного романа о художнике, так как в них затрагиваются те же кардинальные проблемы, которые составляют суть *Kunsterroman*'a, – вопросы выбора профессии, свободы творчества, в том числе выбора объекта изображения, цели творчества. Но их особенностью является наличие проблемы соотношения события и факта, то есть, степени объективности изображаемого. Герои всех анализируемых произведений являются свидетелями трагических событий. И все они, как и Гарри Бич, герой романа Г. Свифта “Вне этого мира” уверены, что “без фотокамеры мир может не поверить” [9, с. 107], то есть, рассматривают свою работу как создание летописи эпохи, однако каждый из них по-разному воспринимает события, которые считают своим долгом запечатлеть.

Герой новеллы Р. Сейферт “Гельмут” из-за своего врожденного увечья не попадает на фронт во время Второй мировой войны, а, оставшись в Берлине, стремится заснять все происходящее в военном городе – сначала триумфальные отъезды солдат на фронт, затем, когда наступил перелом в войне, – исход берлинцев, и, наконец, лишения людей, оставшихся в разрушенном, разбомбленном городе. Но его восприятие событий словно ограничено видеоискателем, он не в состоянии охватить, проанализировать и понять суть трагедии. И если Гельмут не задумывается ни о происходящем, ни о значении своего занятия, то герои Грэма Свифта и Пэт Баркер размышляют и над событиями, свидетелями и хроникерами которых они становятся, и над этической стороной своей профессии. Гарри Бич – профессиональный фотожурналист, снимавший многие важные события 20-го века – бомбежки немецких городов во время Второй мировой войны, Нюрнбергский процесс, войну во Вьетнаме. “Through the complicated technique of the photographer, different layers of long, dark, twentieth-century history are set into a postmodern collage”, пишет о романе английский литературовед Мальколм Брэдбери [4, р. 434]. Гарри Бич не принимает навязываемую ему позицию нейтрального свидетеля, бездушного хроникера, “просто наблюдателя” [9, с. 119], а отстаивает свое право на субъективную интерпретацию событий и на изображение самых неприглядных жизненных явлений. За время своей работы в качестве фотожурналиста герою Свифта неоднократно приходилось сталкиваться с ситуацией, когда профессиональный интерес приходит в

столкновение с принципом гуманности. Сложность этой проблемы становится ясной, например, в сцене фотографирования смертельно раненого английского летчика, когда сам Гарри не может однозначно ответить на вопрос, следует ли выставлять на всеобщее обозрение человеческое страдание и насколько правомерно делать из этой трагедии пропагандистский символ героизма.

Роман затрагивает многие аспекты журналистской этики: цель репортерских снимков, свободы выбора объектов репортажа и их интерпретации, мотивы риска, которому подвергают себя фотографы, соотношение профессионального долга и гуманности и др.

Говоря о романе Пэт Баркер «Двойное видение», следует отметить, что это скорее роман идей, философский роман, чем сюжетно завершенное произведение, в котором расставляются все точки над «і», а конфликты получают логическую развязку. Роман имеет открытую концовку, некоторые сюжетные линии обрываются и взаимоотношения героев остаются не до конца проясненными. Само название романа имеет ряд интерпретаций, и все из них так или иначе связаны с фотографией. Один из главных героев романа, Стивен Шарки, бывший военный корреспондент, намеревается написать книгу о пережитом и проиллюстрировать ее снимками, который сделал его коллега, фотожурналист Бен Фробишер, погибший во время съемок в Афганистане. Такой проект затрагивает проблему экфрасиса, т.е., соотношения визуального и словесного образов, что и предполагает двойное видение, двойное восприятие изображаемого. Пэт Баркер стремится доказать, что зрительные и словесные образы вступают в своего рода диалог, в котором ни тому, ни другому не принадлежит ведущая роль в познании реальности, они равноценны. С одной стороны, фотография и текст дополняют друг друга, с другой, они состязаются друг с другом в точности и правдивости изображаемого. При этом между ними сохраняется эпистемологическое различие, которое заключается в том, что визуальные образы статичны, в то время как словесные динамичны, они прослеживают процесс восприятия и могут корректироваться, отражая, таким образом, изменение или углубление прежних представлений.

Другое значение названия романа ассоциируется с проблемой, ставшей чрезвычайно актуальной в наше время, а именно с этической стороной изображения и созерцания насилия, а для художника и фотографа, в частности, военного фотокорреспондента, это выбор между неприятием насилия и необходимостью его регистрации. Такая двойственность видения проблемы соотношения визуального и этики проявляется и в том, что, с одной стороны, эпиграфом к роману Баркер взяла слова, сопровождающие картину Франсиско Гойя «No se puede mirar. One cannot look at this. Yo lo vi. I saw it. Esto es lo verdadero. This is the truth», что подчеркивает важность изобразительного искусства, в данном случае, роль фоторепортажа в регистрации правды жизни, какой бы жестокой она не была. С другой стороны, в «Заметке от автора» Баркер отмечает, что она многим обязана книге Сьюзан Зонтаг «О боли другого», где та негативно оценивает роль фотографии: «Taking photographs has set up a chronic voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events». [Цит. по: 3, с. 308]. Ссылаясь на таких два противоположных взгляда, Пэт Баркер подчеркивает сложность и неоднозначность визуальных образов, утверждает в данном случае двойное видение роли фоторепортажа и, шире, СМИ в целом.

Как видим, при всем различии манеры использования фотографий есть определенное сходство в функциях, которые зрительные образы выполняют в ткани рассмотренных произведений. Во-первых, они становятся частью эксперимента с повествовательной техникой. В романах Бейнбридж и Коу, где снимки выхватывают из жизненных историй лишь самые значительные эпизоды, они приводят к фрагментарности повествования, при этом комментирование фотографий является способом самораскрытия характеров героев и создания образов других персонажей. В “Мастере Джорджи” и “Вне этого мира” фотографии, кроме того, становятся частью приема многоголосия – семейные истории излагается разными персонажами, при этом их рассказы также фрагментарны, а в последнем и хронологически непоследовательны. В новеллах Сейферт фотографии, помимо сюжетообразующей роли, являются и жанроопределяющим элементом. Роман Пэт Баркер стоит особняком в этой группе, так как в этом философском романе фотография не играет явной сюжетоорганизующей роли, но она становится предлогом для размышлений эстетического и социально-этического плана.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Усовская, Э. А. Постмодернизм : учеб. пособие / Э. А. Усовская. – Мн. : ТетраСистем, 2006. – 256 с.
2. Bainbridge, B. Master Georgie / B. Bainbridge. – L. : Abacus, 2001. – 212 p.
3. Barker, P. Double Vision / P. Barker. – L. : Penguin Books. – 310 p.
4. Bradbury, M. The Modern British Novel / M. Bradbury. – L. : Penguin Books, 1996. – 516 p.
5. Coe, J. The Rain Before It Falls / J. Coe. – L. : Penguin Books, 2007. – 278 p.
6. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism / L. Hutcheon. Hutcheon. N. Y. : Routledge, 1995. – 268 p.
7. Lively, P. The Photograph / P. Lively. – L. : Penguin Books, 2003. – 236 p.
8. Seiffert, R. The Dark Room / R. Seiffert. L. : William Heinmann, 2001. – 391 p.
9. Swift, G. Out of This World / G. Swift. L. : Penguin Books, 1988. – 208 p.

Стаття надійшла до редколегії 17.10.2013

Прийнята до друку 10.01.2014

ФОТОГРАФІЯ ЯК СЮЖЕТОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ У СУЧАСНІЙ БРИТАНСЬКІЙ ПРОЗІ

Ольга Судленкова

Мінський державний лінгвістичний університет,

вул. Захарова 21, Мінск, 220089, Білорусь;

e-mail: korsud@mail.ru

Розглянуто явище, яке набуло поширення в англійській літературі останніх десятиліть, – використання фотографій як сюжетотворчого елементу. Цей вид візуальності дає авторам можливість урізноманітнити форми оповіді, використати нетрадиційні прийоми побудови сюжету і створення образів, а також порушити актуальні загальноестетичні та соціально-етичні проблеми. У восьми розглянутих творах фотографії відіграють різні ролі: в романі П. Лайвлі та новелі Р. Сейферт “Міха” фотознімок

стає зав'язкою сюжету, в романах Б. Бейнбридж, Дж. Коу та новелах Р. Сейферт "Гельмут", "Лора" розповідь будується довкола серії фотографій, які становлять опорні точки сюжету. Розповіді героїв, що базуються на фотознімках, стають способом їхнього саморозкриття. У тих з названих творів, де героєм є фотограф, – в романах Г. Свіфта і П. Баркер, – порушуються питання співвідношення зорового мистецтва й журналістської етики.

Ключові слова: фотографія, фоторепортаж, сюжет, сюжетотворча роль, зав'язка, співвідношення зорових і словесних образів, журналістська етика.

PHOTOGRAPHY AS A SUBJECT-FORMING ELEMENT IN MODERN BRITISH PROSE

Olha Sudliankova

*Minsk State Linguistic University,
21 Zakharov St, Minsk, 220089, Republic of Belarus;
e-mail: korsud@mail.ru*

The article addresses the phenomenon which has recently become widely spread in English literature – the use of photography as a subject-forming element. This kind of visibility allows authors to vary narrative forms, to use unconventional means of plot development and portrayal of characters as well as to pose essential aesthetic and socio-ethical problems. Photographs play different roles in the eight works that have been considered in the article. Thus, in P.Lively's novel and R.Seiffert's novella "Micha" a photograph initiates the plot, while in the novels by B.Bainbridge, J.Coe and in R. Seiffert's novella "Lore" narration is centred round a series of photos which serve as props for the plot development. The novels by G.Swift and P.Barker, where characters are photographers, raise the problem of correlation of visibility and ethics.

Keywords: photography, photo reportage, plot, subject-forming function, elements of the plot, correlation of visual and verbal images, journalist ethics.