

УДК 808.1:77

**НАТАЛІЯ ЗАГРЕБЕЛЬНА**

м. Київ

nzagr@list.ru

## ФОТОГРАФІЯ ЯК ПОШТОВХ ДО АВТОКОМУНІКАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

*У статті розглянуто автокомунікацію персонажа літературного твору при зверненні до фотографії. Фотографія сприяє самозаглибленню, актуалізації минулого, переосмисленню життя. Мінімалістичний опис фотознімків у таких випадках зумовлюється тим, що вони сприймаються не як повідомлення, а як код, а повідомлення пов'язане не з зображенням, а з психологічною перебувальною особистістю суб'єкта.*

*Ключові слова: автокомунікація, інтермедіальність, література і фотографія, репрезентація.*

Вербальна репрезентація фотографії в літературному творі тісно пов'язана з комунікативним дискурсом. Насамперед сама фотографія є повідомленням, а отже, текстом, завдяки якому відбувається комунікація. Іноді фотознімки або фотоальбоми обговорюються в діалогах персонажів, але частіше фотографія репрезентується у монологі: це стосується і окремих ліричних творів, і епізодів прози: розглядаючи фотографію, персонаж веде внутрішній монолог і водночас діалог із самим собою, котрий може увести далеко від того, що власне зображено на знімку, який перед його очима.

Ю. М. Лотман у статті «Автокомунікація: „Я” та „Інший” як адресати» [3] пише про дві системи комунікації: «Я – Він» та «Я – Я». Система «Я – Він» передбачає обмін інформацією, яка відома мовцеві і невідома адресату. Система «Я – Я» відрізняється тотожністю мовця та адресата, повідомлення у процесі комунікації перекодується і отримує новий сенс, більш того, «перебудовується» і сама особистість мовця.

Автокомунікацію зумовлюють певні зовнішні фактори: ритмічні звуки (стукіт колес), рухи (їзда на поїзді, на коні), повторне читання того ж самого тексту. В візуальному плані автокомунікації сприяють як рухомі об'єкти (мерехтливий вогонь), так і ритмічно організовані статичні композиції (візерунок на шпалерах, японський сад каменів) тощо. «Текст в каналі „Я – Я” має тенденцію обростати індивідуальними значеннями і отримує функцію організатора хаотичних асоціацій, накопичених у свідомості особистості. Він

перебудовує ту особистість, яка включена у процес автокомунікації» [3, 35].

Почнемо з епізоду з роману Льва Толстого «Воскресіння»: Катюша Маслова вже засуджена на каторгу, і Нехлюдов приносить їй у тюрму фотографію, зроблену років 10 тому в ті дні, коли він гостював у тіточок у маєтку Паново, коли розвивалися його стосунки з Катюшею. «Несколько раз в продолжение дня, как только она оставалась одна, Маслова выдвигала карточку из конверта и любовалась ею; но только вечером после дежурства, оставшись одна в комнате, где они спали вдвоем с сиделкой, Маслова совсем вынула из конверта фотографию и долго неподвижно, лаская глазами всякую подробность и лиц, и одежд, и ступенек балкона, и кустов, на фоне которых вышли изображенные лица его, и ее, и тетушек, смотрела на выцветшую пожелтевшую карточку и не могла налюбоваться в особенности собою, своим молодым, красивым лицом с вьющимися вокруг лба волосами. Она так загляделась, что не заметила, как ее товарка-сиделка вошла в комнату» [7, 252].

Тут зазначені такі умови автокомунікації, як багатократність звернення до фотографії, завдяки чому зображення перестає сприйматись як нове, та усамітнене розглядання. Особлива увага приділяється ритму, причому ритм самого фотозображення корелює з ритмом розглядання, який передається синтаксично через фігури повтору та паралелізму: «всякую подробность и лиц, и одежд, и ступенек балкона, и кустов», «лица его, и ее, и тетушек». Слід зазначити схематичність візуального ряду: подробиці подаються в

переорганізованому порядку, з наведених слів можна зробити висновок про наявність даних предметів на фотографії, але не можна уявити їх розташування, більш того, те, що названо подробицями, існує лише для героїні, котра дивиться на фото, тоді як для читача все це залишається абстрактним.

Далі йде коротка розмова з доглядальницею: хто зображений на фотокартці, як жила Маслова. Переміна настрою, переоцінка свого життя, або, користуючись словами Лотмана, перебудова особистості, яка охоплює Катюшу, відбувається в режимі автокомунікації. «Маслова, вскочила, швырнула фотографію в ящик столика и, насили удерживая злые слезы, выбежала в коридор, хлопнув дверью. Глядя на фотографию, она чувствовала себя такой, какой она была изображена на ней, и мечтала о том, как она была счастлива тогда и могла бы еще быть счастлива с ним теперь. Слова товарки напомнили ей то, что она была теперь, и то, что она была там, – напомнили ей весь ужас той жизни, который она тогда смутно чувствовала, но не позволяла себе сознавать» [7, 253]. Цей епізод цікавий ускладненням темпорального плану: Маслова не лише подумки поринає в часи своєї юності, першого кохання, момент якого зафіксовано на фото, а й асоціативно переходить до того, що було потім, емоційно пригадуючи перебування в будинку терпимості, зупиняючись на окремих подіях і узагальнюючи цей період життя. До епізоду з фотографією вона була пригнічена, але насамперед тим, що трапилось в останній час (тюрма, суд, вирок), і в цілому трималася спокійно. «Зустріч» з візуальним образом свого кращого минулого дає їй поштовх до емоційно-концептуальної переоцінки життя: «Посидев на лавочке в коридоре, она вернулась в каморку и, не отвечая товарке, долго плакала над своей погубленной жизнью» [7, 253].

Об'єкт зображення зумовлює зміст та логіку автокомунікації: розглядання власних фотографій спонукає до рефлексій про своє життя, знімки близьких людей ведуть до осмислення стосунків, а фото публічних персон призводять до роздумів на загальні теми. Так у романі Валерія Шевчука «Стежка в траві» Віталій Волошинський бачить фото свого діда і помічає, що схожий на нього. Далі Віталій з батьком, ідучи вулицями, то обговорю-

ють цей несподівано віднайдений знімок, частинку їхнього родинного минулого, то мовчки думають, і Віталій доходить висновків щодо стосунків з родичами, і висновків настільки важливих для нього, що називає їх істинами: «Я збагнув другу істину: ось справжня причина мого впливу на батька, ось чому він завжди мене слухався – слухався луни голосу свого батька. Третю істину я зрозумів, поки ми йшли Театральною, – прямували на Бердичівську [зауважимо вказівку на ритмічний рух. – Н.З.]: мій батько любив мене через те, що я лишався ходячою подобизною його батька – очевидно, дід справив на тата враження незабутнє, зовсім так само, як величезне враження справляв на мене він. Такі речі, подумав я, не могли бути випадковими, бо все в цьому світі дивовижно між собою зв'язане, все лучиться у не зовсім збагненній безмежній сітці, де кожна лунка – жива душа» [9, 2].

У романі М. Кундери «Безсмертя» чимало йдеться про фотографію, а специфічними в цьому творі є рефлексії, які набувають есеїстичного характеру. Аньєс, гортаючи ілюстрований журнал, думає, що всі ці обличчя однакові, надмірна кількість зображень позбавляє кожен знімок індивідуальності. Інший персонаж, на прізвисько Рембрандт, дивиться на фотографії та скульптури, автокомунікація починається, коли він, розглядаючи альбом зі знімками Дж. Кеннеді, помічає, що той на кожному фото сміється: в нього завжди відкритий рот. Через кілька днів, перед статуєю Давида Мікеланджело, знов переходячи від споглядання у режим автокомунікації, Рембрандт раптом робить висновок про відмінність сучасної фотографії від класичного мистецтва: якби Давид або Юлій Цезар були зображені з відкритим ротом, тобто з усмішкою, виглядали би як дебіли. Гримаса сміху робить всіх однаковими, а красивим обличчя стає, коли на ньому є думка.

Те, що нова інформація і зміна психологічного стану зумовлені не самим фотозображенням, а ненавмисною психічною активністю глядача, доводить епізод з роману М. Кундери «Книга сміху і забуття», коли жінка, у якої від померлого чоловіка залишилось тільки паспортне фото, щодня роздивляється цей знімок, «занимаєсь свого рода духовними упражнениями: старается представить себе мужа в профиль, затем в полупрофиль, а

затем в три четверти. Она мысленно прочерчивает линию его носа, подбородка и что ни день приходит в ужас от того, что зрительная память отказывает ей, и в этом воображаемом рисунке появляются новые спорные черты» [2]. Тут, на відміну від попередніх випадків, рух думок героїні не довільний, а цілеспрямований. Це й спричиняє невдачу: збільшення інформації під час автокомунікації можливе за умови підключення несвідомих асоціацій (як у Пруста в чашці чаю був весь Комбре), а тут драматично відчувається, навпаки, зменшення інформації через забування, зникнення із свідомості подробиць зовнішності чоловіка.

Фотографія, котра спонукає персонажа до автокомунікації, звичайно характеризується схематичністю вербальної репрезентації. Зображення цікаве не саме по собі, а в контексті конкретного епізоду, інтересів та логіки думок персонажа. Звідси підсилення дійсних елементів – слів та виразів, які можна інтерпретувати лише звертаючись до фізичних реалій акту комунікації: його учасників, часу, місця. В художньому тексті вони позначають те, що очевидне для персонажа у його світі, але не дають читачеві можливості уявити картину. Так у вірші Бориса Слуцького:

Это я, Господи, Господи, это я!  
Слева мои товарищи,  
справа мои друзья,  
А посередке, Господи,  
я, самолично я!  
Неужели, Господи,  
не признаешь меня? [6, 25].

Початкові слова вірша («Это я, Господи») – з негритянського духовного гімну, спіричуела («It's me, o Lord»), водночас вони цілком природні для безпосередньої реакції того, хто впізнає себе на фото. В реальній ситуації зайві слова не потрібні, а в літературному творі мінімалістичний характер фотоекфрасису в подібних випадках зумовлений тим, що фотографія виконує роль такого тексту, котрий сприймається, за Ю.Лотманом, не як повідомлення, а як код. Повідомленням у даному вірші стає звернення до Бога, варіація «Господи, помилуй мя, грішного». Подумки рухаючись від даності свого об'єктивованого обличчя та знайомих облич товаришів і дружини, ліричний персонаж, не переймаючись візуальними

подробицями, отримує можливість нібито побачити ззовні своє життя та збагнути свою недосконалість:

Ты прощай мне, Господи:  
слаб я, глуп, наг.  
Ты обещай мне, Господи,  
не лишай меня благ:  
черного теплого хлеба  
с желтым маслом на нем  
и голубого неба  
с солнечным огнем [6, 25].

Певна конкретизація ліричного персонажа відбувається не у візуальному плані, а в плані самоусвідомлення («слаб я, сир, наг»), причому використовуються готові формули, в які вкладається особистий зміст, а найбільш яскравими візуально і взагалі чуттєво є не те, що він бачить на фото, а уявні образи блага: хліб, масло, небо, сонце.

Моменти автокомунікації можливі і в ситуації фотографування при експлікації переживань під час зйомки або при уявному моделюванні того, що вийде на знімку, як у вірші Василя Голобородька «Фотографування дівчини»:

зустріну на вулиці дівчину  
що її довго розшукую  
і попрошу  
сфотографуватися моїм апаратом  
довго наводитиму об'єктив  
довго визначатиму експозицію  
довго вишукуватиму ракурс  
подякую дівчині за згоду  
попрошу вибачення за затримку  
вона розчиниться в натовпі  
і не знатиме  
що в моєму фотоапараті  
не було фотоплівки [1].

Прикметна кінцівка-пуант: не факультативні роздуми під час реальної (принаймні в художньому світі) зйомки, а необов'язковість зйомки при реальних (за тих же умов) роздумах, що доводить вагомість психологічного чинника репрезентації фотографії.

Особливою формою автокомунікації персонажа є маніпуляції з фотографіями, які втілюють зміни у ставленні до зображеного. Це насамперед переміщення фотокартки або ж її знищення як знак розриву з минулим. Такі маніпуляції з фотокартками можуть бути подібними до мовних партій в діалозі, коли беруть участь два персонажі, котрі по-різному

ставляється до одного знімку, точніше, до того, що (кого) там зображено. Так в романі Кундери «Життя не тут» Яромил, який виріс без батька, дістає та вішає на стіну його фото і, дивлячись на нього, відчуває символічну батьківську підтримку. Мати, яка виховувала сина сама, і вважає, що через це має на нього особливі права, прибирає фото батька, говорячи, що той взагалі не хотів народження сина.

Автокомунікативні маніпуляції, спрямовані на фото іншого, відображають ставлення до нього, супроводжуються уявним спілкуванням з ним, та відбуваються звичайно в усамітненні. Уявний об'єкт дії може бути не просто відсутнім, а й мертвим. Роман Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», де розповідається про переживання хлопчика, який втратив батька під час теракту 11 вересня у Нью-Йорку, закінчується серією з 12-ти майже однакових фотоілюстрацій. Оскар розкладає знімки чоловіка, який падає з однієї з веж-близнюків, у зворотному порядку: спочатку тіло внизу кадру, потім все вище і нарешті наближається до верхнього краю. Якщо це швидко прогорнути, тіло начебто піднімається вгору, рятує від смерті. Під час цих маніпуляцій Оскар подумки прокручує події назад: ця людина, що асоціюється з батьком (невідомо, як саме той загинув, але Оскар вважає, що він кинувся вниз), всупереч законам гравітації, не падає, а залітає у вікно. Далі зворотний рух часу доходить до подій минулого вечора – 10 вересня, коли все було благополучно. Такий фінал роману демонструє зміни у переживанні смерті батька, примирення з втраченою через символічне перегравання ситуації.

В оповіданні Валерія Шевчука «Під синичий подзвін» дівчина Лариса, зробивши пластичну операцію на носі, позбавившись потворної, як вона вважала, «привісочки», розправляється і зі своїми фотокартками, які зберігають неприємний їй вигляд. «І ножиці сікнули папір, і ота забута подружка впала їй до ніг, добре, що там, на фото, стояла не посередині, а скраю, і наступила капцем на те лице, бо воно вже не існувало, бо воно вже ніколи й не існуватиме. І тоді заспівало й затремтіло радісно на серці – ввійшов у нього голубий вогонь, а те ненависне, старе й померле розтиралось подошвою її капця, і це таки навіки, навіки, – казала подумки, і ніщо її до тієї

утробини не поверне. (...) Їй раптом здалося що рве вона на клапти і той час, що лежав у темній прірві минулого, оте намальоване в її пам'яті море-життя, бо ж справжнє життя, на її думку, мало початися оце відтепер» [8, 202].

Фотографії, вербально чи візуально репрезентовані в літературному творі, таким чином, не завжди дають ефект документальності та об'єктивності. Автокомунікація та зумовлена нею перебудова особистості того, через чие сприйняття проходить фотозображення, призводять до інтроспекції та суб'єктивізації викладу, підсилюють умовність. На автокомунікацію вказують не лише відступи від предмету зображення, а й, найголовніше, те, що персонаж відчуває психологічні зміни, усвідомлює певні істини свого життя або, як в останньому прикладі, те, що в певний час здається йому істинним.

Ритмічний фон, який, за Ю. Лотманом, сприяє автокомунікації, не завжди експлікується, він може залишатися у підтексті. Зустрічаються вказівки на такі зовнішні фактори, як перекладування фотокарток, пересування персонажа у просторі з думками про фотознімок тощо. Та більш вагомим є внутрішній ритм фотографічного зображення, сприйняття якого (звичайно, несвідоме) втілюється і підкреслюється синтаксично через фігури повтору. Як пише в статті «Ритм у фотографії» Андрій Пашис, «Характер коливань зображальних елементів у фотокомпозиції може бути різний: за формою, кольором, тоном, віддаленістю, характером дії об'єктів, ритм внутрішніх циклів, ритм живих та неживих об'єктів, ритм між раціональним та емоційним. За допомогою ритму глядач індукований у фотографію, „захоплений” нею і „веде” себе (за допомогою погляду) по фотографії» [4].

Звернення до автокомунікації дозволяє прояснити (звичайно, не претендуючи на остаточність) деякі питання, пов'язані зі специфікою взаємин літератури та фотографії на тлі проблеми синтезу мистецтв, особливо у порівнянні з живописом, який здається найближчим до фотографії: в обох випадках двомірне візуальне зображення. Одне з таких питань – чому фотографії, порівняно з творами живопису, в літературі переважно не описуються детально. Друге – чому для фотографій, репрезентованих у літературному творі,

технічна, а тим більше художня якість несуттєва. В окремих випадках підкреслюється, що фото не дуже якісне, а то й відверто браковане, але це жодним чином не впливає на те, якою визнається його цінність у внутрішньому світі літературного твору. Так в романі В. Шевчука «Стежка в траві» розповідається, як батько й син Волошинські віднаходять фото діда: спочатку наголошується на враженнях, що їх охоплюють, на переживанні надзвичайної значущості знахідки, а потім у фотоательє професійний фотограф, якого попросили кадрувати знімок, щоб отримати окремих портрет діда, говорить, що з чотирьох фігур на фото найгірше вийшов саме їхній родич.

Теоретики прагнуть осмислити фотографію як ціле, що охоплює всі її види – фото художнє і технічне, професійне і любительське і т. д. За словами філософа Олександра Секацького, «головна таємниця фотографії ховається саме там, де знаходиться звичайна фотокартка, – в сімейному альбомі, наприклад, або в сільському домі, де картки висять під склом, засидженим мухами» [5, 170]. Суть не в художній, технічній, концептуальній якості фотознімка, а в його здатності чіпляти увагу, сприяти зануренню у переживання, спогади, роздуми (до цього може призвести будь-яка довільна деталь, для подібних випадків Ро-

лан Барт у своїй книзі «Camera Lucida» вводить поняття пунктуму). Такою і постає фотографія в літературних творах: це переважно не твір мистецтва (що є не вадою, а даністю), цінність її не іманентна, а зумовлюється контекстом, в якому вагому роль відіграє стимулювання автокомунікації.

#### Список використаних джерел

1. Голобородько В. Фотографування дівчини [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://litmisto.org.ua/?p=12290>.
2. Кундера М. Книга смеха и забвения [Электронный ресурс] / Пер. Н. Шульгиной. — Режим доступа: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/81576/Kundera\\_-\\_Kniga\\_smeha\\_i\\_zabveniya.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/81576/Kundera_-_Kniga_smeha_i_zabveniya.html).
3. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. — М.: Языки русской культуры, 1999. — С. 23—45.
4. Пашис А. Ритм в фотографии. Отражения и рифмы, повторы и циклы как средства реализации катарсиса [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://photo-element.ru/philosophy/rythm.html>.
5. Секацкий А. Фотоаргумент в философии // Секацкий А. Щит философа: Избранные эссе. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — С. 169—183.
6. Слуцкий Б. Анализ фотографии // Слуцкий Б. Собрание сочинений в 3 т.: Т. 3: Стихотворения. 1972—1977. — М.: Худож. лит., 1991. — С. 25.
7. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 тт.: Т. 13: Воскресение. — М.: Худож. лит., 1983. — 488 с.
8. Шевчук Під синичий подзвін // Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза. — Львів: Піраміда, 2006. — С. 190—222.
9. Шевчук В. О. Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х тт. / Вступ. ст. та прим. Р. М. Корогодського. — Х.: Фоліо, 1994.

НАТАЛІЯ ЗАГРЕБЕЛЬНА

Київ

#### PHOTOGRAPHY AS A STIMULUS TO AUTOCOMMUNICATION IN THE LITERARY WORK

*The article deals with the autocommunication of literary character referring to photograph. A photograph contributes to introspections, updating the past, rethinking of life. In such cases, brevity of descriptions of the photo causes that they are perceived not as a message, but as a code, and the message refers not with the picture, but with psychological restructuring of the Self.*

*Key words: autocommunication, intermediality, literature and photography, representation.*

НАТАЛЬЯ ЗАГРЕБЕЛЬНАЯ

г. Киев

#### ФОТОГРАФИЯ КАК СТИМУЛ АВТОКОММУНИКАЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

*В статье рассматривается автокоммуникация персонажа литературного произведения при обращении к фотографии. Фотография способствует самоуглублению, актуализации прошлого, переосмыслению жизни. Краткость описания фотоснимков в таких случаях мотивируется тем, что они воспринимаются не как сообщение, а как код, тогда как сообщение связано не с изображением, а с психологической перестройкой личности субъекта.*

*Ключевые слова: автокоммуникация, интермедальность, литература и фотография, репрезентация.*

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2017