

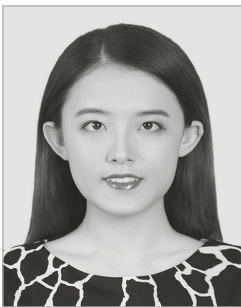
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ: ЛИТЕРАТУРА И ФОТОГРАФИЯ (ФЕНОМЕН ФОТОГРАФИИ В РОМАНЕ М. М. СТЕПАНОВОЙ «ПАМЯТИ ПАМЯТИ. РОМАНС»)

WANG ZIXUAN

INTERMEDIAL CONNECTIONS: LITERATURE AND PHOTOGRAPHY (THE PHENOMENON OF PHOTOGRAPHY
IN THE NOVEL "IN MEMORY OF MEMORY. ROMANCE" BY MARIA M. STEPANOVA)

Визуальные медиа (включая фотографию), преобразованные в текстовую форму, все чаще переплетаются с документальной литературой. Примером такого переплетения стал философско-документальный роман М. М. Степановой «Памяти памяти. Романс» (2017). Статья посвящена анализу феномена фотографии в данном произведении, в котором фотографические изображения получают вербальное описание (т. е. происходит текстуализация фотографии). Подобный тип текста определяется и как экфрасис (Н. В. Брагинская, Дж. Хеффернан (J. Heffernan), А. Банэа (A. Banea) и др.), и как метафотографический текст (М. Хирш (M. Hirsch)). Для анализа применяются герменевтический, типологический, культурно-исторический методы исследования, а также метод анализа и синтеза. Теоретической основой работы являются концепция постпамяти М. Хирш, концепция места памяти П. Нора, теория фотографии С. Сонга и понятие *punctum* Р. Барта (R. Barthes). Новизна подхода заключается в анализе феномена фотографии в аспекте текстуализации фотографического изображения. Автор статьи приходит к выводу, что данный способ представления текста имеет свои достоинства и недостатки. Достоинства заключаются в том, что текстуализация фотографии обеспечивает соблюдение законов пространства-времени и дает представление о контексте фотографий. Главный недостаток коренится в субъективности авторского описания и, как следствие, его односторонности. Представляется, что эстетическая специфика спонтанной и постановочной фотографии проявляется и в вербальном описании. Метафотографический текст, как и фотография, играет важную роль в фиксации и передаче памяти и постпамяти.

Ключевые слова: Мария Михайловна Степанова, «Памяти памяти», текстуализация фотографии, память, постпамять.



Ван Цзысюань

аспирант

► st112874@student.spbu.ru

Санкт-Петербургский государственный
университет,
Российская Федерация, 199034,
Санкт-Петербург,
Университетская наб., 7–9

Wang Zixuan

Postgraduate Student

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg,
199034, Russian Federation

The author argues that visual media, including photography, converted into textual form, are increasingly intertwined with non-fiction. Among the examples is the philosophical and documentary novel by Maria M. Stepanova "In Memory of Memory. Romance" (2017). The article is devoted to the analysis of the phenomenon of photography in the novel "In Memory of Memory"; in which photographic images receive a verbal description (i. e. the textualization of photography). This type of text is defined both as ekphrasis (Nina V. Braginskaya, James Heffernan, Alina Banea, etc.) and meta-photographic text (Marianne Hirsch). For analysis, hermeneutic, typological, cultural and historical research methods, as well as the method of analysis and synthesis, are used. The theoretical basis of the article is the concept of postmemory by M. Hirsch, the concept of places of memory by Pierre Nora, the theory of photography by Susan Sontag and the concept of "punctum" by Roland Barthes. The novelty of the approach

lies in the analysis of the phenomenon of photography in the novel in the aspect of textualization of the photographic image. The author comes to the conclusion that textual presentation has its advantages and disadvantages. The advantages are that textualization of the photographic image ensures compliance with the laws of space-time and gives an idea of the context of photographs. The main drawback is rooted in the subjectivity of the author's description and, as a consequence, its one-sidedness. It seems that the aesthetic specificity of spontaneous and staged photography is manifested in their verbal description. Thus, meta-photographic text, like photography, plays an important role in the recording and transmission of memory and postmemory.

Keywords: Maria M. Stepanova, "In Memory of Memory", textualization of the photographic image, memory, postmemory.

Введение

Роман-эссе Марии Михайловны Степановой «Памяти памяти. Романс» (2017) — одно из ключевых произведений русской литературы начала XXI в., за которое писательница удостоилась важных литературных премий — «Большая книга» (2018) и «Нос» (2018). В 2021 г. роман вошел в шорт-лист Международной Букеровской премии.

Книга представляет собой философско-документальное произведение, посвященное природе памяти, затрагивающее как индивидуальные, так и коллективные ее аспекты, а также вопросы идентификации и внимания к своему прошлому. Во-первых, здесь присутствуют размышления о семейной памяти, которая раскрывается через основную тему — поиск автором своих еврейско-русских корней и представление неудачных попыток уйти от следов прошлого. Во-вторых, писательница поднимает вопрос исторической памяти, сопряженной с повествованием о судьбе и страданиях еврейского народа.

Одним из внешних носителей памяти считается фотография, которая, с одной стороны, как документ несовершенна и глубоко сомнительна уже в момент возникновения [Хирш 2021: 119], с другой стороны, может работать как сильная «точка памяти» и становится инструментом и символом процесса передачи прошлого [Хирш 2021: 104]. Сьюзен Сонтаг (Susan Sontag) считала фотографию «способом арестовать действительность, представляющуюся непокорной и недоступной, остановить ее» [Сонтаг 2013: 213], полагая, что

«фото — это привилегированное мгновение, превращенное в легкий предмет, который можно хранить и рассматривать повторно» [Сонтаг 2013: 31]. Так, фотография — это память в статике. А сделанные в момент важных исторических событий фотографии становятся запоминающимися, поскольку связаны еще и с эмоциями.

Именно такого рода фотографии фигурируют в романе «Памяти памяти». Эти снимки (в том числе семейные изображения писательницы и фотографии, через которые передается трагический опыт евреев) представлены опосредованно: они не показаны, а именно описаны (данный повествовательный прием автор статьи называет текстуализацией фотографии). Описание фотографий, которое носит субъективный характер, включается в художественный текст, способствует установлению интермедийных связей литературы и фотографии.

Цель статьи заключается в исследовании феномена фотографии в романе «Памяти памяти» в контексте ее текстуализации, поскольку фотография, подобно литературе, играет важную роль в фиксации и передаче памяти. В работе с точки зрения эстетики фотографии исследуются вербализованные спонтанные и постановочные снимки в семейном альбоме писательницы; проводится анализ процесса вербализации семейной и аффилиативной постпамяти посредством частной и публичной фотографии. В ходе исследования выявляются преимущества и недостатки использования приема текстуализации фотографии.

Состояние изучения вопроса. Методы

Несмотря на высокое литературное признание Марии Степановой и на интерес к ее творчеству в России и за рубежом, многие проблемы, затрагиваемые писательницей в произведениях, изучаются недостаточно. В частности, в существующих литературоведческих статьях большое внимание уделяется теме памяти и проводится нарративный анализ романа.

Например, в совместной работе Н.Л. Зыховской и В.П. Топольской обращается внимание на связь коллективной и индивидуальной

(автобиографической) памяти. Изучено, как в романе сопрягаются история семьи писательницы и дискурс постпамяти [Зыховская, Топольская 2021]. О.А. Гримова указывает на разрушение нарративной интриги в романе «Памяти памяти», авторскую попытку создать вненарративную репрезентацию материала, что, как правило, характеризует такие крупные произведения, как история рода [Гримова 2020]. Китайские литературоведы, изучающие творчество М. Степановой, также уделяют внимание и исследованию нарративной модели, использованной писательницей в романе [Ну 2022], и проблеме метаповествования [Liu 2023].

Актуальность и новизна проведенного исследования обусловлены отсутствием работ, изучающих интермедиальные связи литературы и фотографии в романе М. Степановой.

Использовались методы культурно-исторический, позволяющий провести анализ феномена фотографии в его историческом и культурном контекстах; типологический — для проведения классификации фотографических изображений; герменевтический — для интерпретации литературного текста; метод анализа и синтеза, цель использования которого — выделение частей объекта исследования для детального их изучения и объединение этих уже исследованных частей в процессе их анализа.

Текстуализация фотографии

Текстуализация фотографии используется М. Степановой в качестве основного повествовательного приема при вербальном описании фотографических изображений. Выбрав в качестве эпиграфа ко всему роману знаменитые строки Кэрролла: «Что толку в книжке, — подумала Алиса, — если в ней нет ни картинок, ни разговоров?» [Степанова 2021: 7], автор романа уже в самом начале как бы обозначает художественный прием своей книги. В процессе текстуализации фотографии формируется текст, имеющий самостоятельный характер. Чтобы определить данный тип текста, необходимо ввести теоретическое понятие, самым подходящим является термин «экфрасис» (*ekphrasis*). В литературоведении существует

множество определений экфрасиса, обратимся к основным. Н.В. Брагинская писала: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание... произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, то есть выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр» [Брагинская 1977: 264]. По мнению Джеймса Хеффернана (James Heffernan), экфрасис — «вербальная репрезентация визуальной репрезентации» [Heffernan 1993: 7]. В словаре под редакцией Н.Д. Тамарченко «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» экфрасис понимается как «описание визуальных объектов, особенно визуальных произведений искусства» [Поэтика 2008: 301]. Алина Банэа (Alina Banea) определяет экфрасис как «особый тип интертекстуальности, который проявляется как интерсемиотический перевод (или трансмутация), опосредующий визуальные и письменные знаки, входящие в различные структуры повествования» [Banea 2012: 9]. Также к фотографиям, представленным в данном романе, применим термин «метафотографический текст», предложенный американским литературоведом Марианной Хирш (Marianne Hirsch, *meta-photographic text*), под которым имеется в виду следующее: «фотографии, помещенные в контекст повествования посредством воспроизведения или описания» [Hirsch 1997: 8].

М. Степанова в тексте романа сама отвечает на вопрос, почему она использует данный повествовательный прием: «Это только фотография показывает течение времени так, словно его вовсе нету, меняется только длина юбок. Другое дело текст, он полностью состоит из времени» [Степанова 2021: 234–235]. То есть фотография создает у людей иллюзию путешествия в прошлое и старается устранить пространственно-временную дистанцию, тогда как текст строго подчиняется законам пространства-времени. Признать такую дистанцию, по мнению писательницы, «нужно, чтобы вернуть прошлому достоинство, которое оно теряет на глазах» [Степанова 2017], а текстуализация фотографических изображений считается лучшим способом восстановления пространственно-временной дистанции.

Представляется, что текстуализация фотографии помогает преодолеть когнитивные барьеры между пользователями и читателями (под пользователями имеются в виду надлежащие адресаты любого данного набора частных фотографий, которые знают контекст этих фотографий либо из личного опыта, либо из разговоров с родственниками или друзьями, а читатели не могут проникнуть сквозь поверхность фотографического изображения, потому что у них нет доступа к этому частному знанию; см.: [Holland 1997: 107]). Именно через вербальное описание автор может делиться с читателями семейными воспоминаниями, которые изначально существуют только в его сознании. Кроме того, «текстуализация образа отменяет объективацию неподвижной фотографии и тем самым выводит ее из царства застойного умерщвления — того, что Барт называет “плоской смертью”, — в текучесть, движение и в конце концов жизнь» [Hirsch 1997: 4]. В то же время в силу своей субъективности такой прием может иметь и недостаток: из-за ограниченности познания ни один автор не может в своем описании представить полную картину фотоработы, а иногда даже игнорирует важную информацию.

Семейные фотографии в романе

М. Степанова помещает вербализованные семейные фотографии в отдельную главу «Некоторое количество фотографий» до того, как начинает разворачиваться основной сюжет. Полагаем, что все фотографии в этой главе, за исключением одной пейзажной, можно разделить на две категории — спонтанные и постановочные.

Под спонтанной понимается «непостановочная случайная фотография, являющаяся наиболее адекватным эквивалентом воспоминания о ярком эпизоде прошлого» [Нуркова 2006: 209], оживление которого требует особого внимания к деталям. Автор на страницах романа очень ярко и точно отразила в вербальном описании подобные детали, которые условно можно объединить в четыре группы: детали пространственной композиции, детали одежды персонажей, детали выражения лица и движения, а также детали света и тени.

Для описания пространственной композиции писательница использует принцип от далекого к близкому. Например, знакомя читателя с пространством больничного зала, где работала прабабушка Сарра, она начинает с дальних высоких арочных окон и шахматного пола, а затем упоминает ближние белые кровати, лежащие на столе бумаги, журналы с записями, обходные листы [Степанова 2021: 37]. Подробно останавливается на одежде персонажей: «мужчины в канотье, женщины в длинных юбках, подолы метут сырую траву, над головами ненадежные купола парасолек», а прабабушка Сарра «в светлом летнем жакете», ее «голова в жесткой шляпке» [Степанова 2021: 45]. Представляется, что детали, запечатлевающие выражения лица и различные движения и жесты, — душа спонтанной фотографии, так как ощущение ее эпизодичности проявляется именно через подобные детали. В качестве примера можно привести спонтанную фотографию, на которой запечатлена сцена во время практического урока анатомии: «Шесть женщин теснятся вокруг стола... единственный мужчина на отшибе — отвернулся и решает, улыбнуться ему или сморщиться, пока остальные заняты делом. <...> За столом — прабабка Сарра читает по книге, а слушательницы замерли. Лица у них, как у застоявшихся часовых, лишь одно чуть размыла улыбка» [Степанова 2021: 37–38]. Писательница не игнорирует детали света и тени, она описывает их с нежностью: «Окна как лужи света, интересней всего там, где размыто, где белизна растворила раму и уже подгрызает фигуру медсестры и того, кем она занята» [Степанова 2021: 37].

Из данного описания можно заметить, что спонтанная фотография очень хорошо отображает эмоции. Как отмечает В. В. Нуркова, «подлежащим фотографического высказывания такого рода преимущественно оказывается эмоциональное состояние, а не событие как таковое» [Нуркова 2006: 209]. Эмоции людей легко считываются в каждом спонтанном снимке романа. Например, на фотографии, изображающей больничную залу с большим количеством раненых, не чувствуется угнетения или упадка, напротив, очень позитивная атмосфера, несмотря на продолжающуюся войну:

«медсестра занята усатым больным, приподнявшимся на локтях, и быстро поправляет что-то у его плеча, еще один усач в больничном сидит, опираясь на костыли, улыбается зубастой южной улыбкой» [Степанова 2021: 37]. Даже во время войны медсестра предана своему делу, а пациенты оптимистично настроены. Доминирующий цвет больницы — белый — это символ святости и радости.

На фотографии, описывающей лужайку подмосковной дачи, очень радостная атмосфера лета, тепла, наслаждения отпуском: «Дети играют в крокет... Взрослые сидят на лавочке, стоят, прислонившись к стволу высоченной сосны» [Степанова 2021: 39]. На снимке, сделанном в Монпелье, «люди бродят как потерянные по мокрому лугу» [Степанова 2021: 45]. Как отмечает писательница, «чем больше всматриваешься, тем явственней понимаешь, что так может выглядеть ландшафт посмертия, его начальный берег, где каждый сам по себе» [Степанова 2021: 45].

Понятие *punctum*¹ Ролана Барта (Roland Barthes) описывается как особое свойство, присутствующее некоторым фотографиям, в том числе спонтанным. Вербальное описание фотографических изображений под углом зрения автора, с одной стороны, приводит к объективному ограничению угла зрения читателей, но с другой — позволяет на основе *punctum* анализировать элементы фотографий, способные пробудить эстетическое чувство писательницы. Медсестра, девочка, похожая на греческого мальчика, и женщина, стоящая одна спиной к камере, на первый взгляд, ничем не выделяются, но М. Степанова придает им весомость, описывая как центральные элементы фотографий, так как для нее эти родственные люди являются *punctum* снимков. Таким образом писательница, как бы между строк, передает все свои самые нежные чувства, когда говорит о предках.

Постановочная фотография в романе представляет собой фотопортрет, обнажающий истинное лицо портретируемого. Описание подобных фотопортретов сосредоточивается в главе «Некоторое количество фотографий». По сравнению со спонтанными снимками портретные фотографии охватывают более широкий круг членов семьи. В статье анализируются групповые

и индивидуальные фотопортреты в аспекте их текстуализации.

По мнению В. В. Нурковой, групповые фотопортреты отражают социальную принадлежность отдельной личности и иногда даже уничтожают индивидуальность персонажа снимка [Нуркова 2006: 89]. Данная особенность групповых фотопортретов отражена в вербальном описании автора романа. На фотографии, сделанной в доме отдыха «Райки», показана определенная градация: «Верхние ряды стоят, следующие приседают все ниже или уже лежат, развалиясь, как русалки, в море голых рук, физкультурных трусов и одинаковых маек. <...> Леля в нижнем ряду: голову стягивает косынка, на плечах нелепая шаль с бахромой» [Степанова 2021: 41]. Бабушка Леля помещается в контекст других людей — спортивной команды, что демонстрирует значимость ее социальной принадлежности. Кроме того, индивидуальность Лели теряется: «Всего здесь человек девяносто, но лица на удивление похожи или просто стянуты общей стертой, отказом от выражения. <...> переходя от лица к лицу, видишь фазы одного мимического движения» [Степанова 2021: 41]. Стоит упомянуть и о вербальном описании, помогающем проникнуть сквозь поверхность фотографического изображения. Если представить, что перед читателем всего лишь оригинальное изображение, он не может знать подробностей о людях, запечатленных на ней, а благодаря авторскому комментарию, рисуется очень точная картина.

На групповом фотопортрете, который называется «Бабушка на баррикадах», изображены прабабушка Сарра и ее друзья: «Прабабушка Сарра, та, что номер один, кажется старше своих семнадцати лет. Шапка-шляпка, из тех, что прикалывались булавками к волосам, съехала на затылок, прядь волос выбилась и висит, круглощекое лицо обветрено, видно, как ей холодно: одна рука заложена глубоко за обшлаг пальто, вторая сжата в кулак. Правый глаз, подбитый на баррикаде, перетянут черной повязкой, как у пиратов Карибского моря. <...> Как начнешь присматриваться, видно, какие молодые все, кто здесь стоит, — и красавец усач в серой кубанке, и неизвестный мне ушастый Гальпер, и подруга с детским скуластым лицом»

[Степанова 2021: 42–43]. На данном снимке «самой баррикады не видно — за спинами белая кирпичная стена» [Степанова 2021: 43]. Сцена, представленная на фотографии, не имеет никакого отношения к войне. Единственный след жестокой войны — раненый глаз прабабушки. Очевидно, что на данном фотопортрете запечатлен лишь фрагмент прабабушкиной жизни во время страшных военных действий. И это показывает, что фотография неспособна отражать объективную действительность совершенно точно. Объясним эту мысль с помощью теории С. Сонтаг, считавшей, что фотографии могут запечатлеть лишь определенный фрагмент жизни, а не весь жизненный процесс: «Жизнь не сводится к значащим деталям, выхваченным вспышкой и застывшим навсегда. А фотографии — сводятся» [Сонтаг 2013: 112]. В процессе текстуализации фотографии писательница подсказывает читателям дополнительную информацию (например, название фотопортрета «Бабушка на баррикадах»). Итак, мы можем естественно связать раненый глаз прабабушки с войной и тем самым восстановить целую историю.

В романе фигурируют также индивидуальные фотопортреты. Среди них стоит отметить фотопортрет Абрама Осиповича Гинзбурга (прапрадеда писательницы). М. Степанова подробно описывает процесс пересечения своего взгляда со взглядом прапрадеда на фотопортрете. Взгляд прапрадеда «направлен куда-то влево, и он не ищет, а держит человека или вещь, оставшуюся за краем изображения» [Степанова 2021: 42], что заставляет писательницу как бы поместить себя в точку, куда смотрит ее прапрадед. В результате их взгляды пересекаются, несмотря на пространственно-временное препятствие, и образуется «тесный треугольник» [Степанова 2021: 42], что можно объяснить через понятие фотографического референта Ролана Барта. Исследователь в работе *Camera lucida* определил понятие фотографического референта так: «“фотографический референт” представляет собой реальные вещи, помещенные перед камерой» [Barthes 1981: 76]. Далее он подчеркнул, как фотографический референт влияет на восприятие зрителей: «От реального тела, которое было там, исходят излучения, которые в конечном итоге

затрагивают человека, находящегося здесь, и при этом своего рода пуповина связывает тело сфотографированного существа с взглядом человека, смотрящего на снимок» [Barthes 1981: 80]. Можно сказать, что тело прапрадеда является своего рода фотографическим референтом, а переплетение взглядов прапрадеда и писательницы осуществляется именно посредством такой невидимой пуповины.

Говоря об эстетике фотографии, С. Сонтаг отметила, что «неотъемлемым достижением фотографии всегда была ее способность обнаружить красоту в неприятном, убогом, ветхом» [Сонтаг 2013: 138]. Индивидуальный фотопортрет прабабушки Софьи подтверждает данную точку зрения. Фотографическая красота, рожденная реальностью, представлена М. Степановой в текстовом варианте. Как описывает писательница, на фотографии «все серое, лицо, платье, грубые шерстяные чулки. <...> Немолодая женщина сидит на венском стуле. <...> Улыбка тоже не успела развернуться во все лицо. <...> Знаменатель этой картинки, видимо, крайняя бедность, на языке которой говорит все, явленное здесь: тяжелые руки без колец и холст единственного платья» [Степанова 2021: 43–44]. Обстановка вокруг прабабушки, ее платье и внешний вид не имеют никакого отношения к красоте в общем смысле, однако все эти элементы приобретают красоту с точки зрения эстетики фотографии, поскольку они бесконечно близки к действительности.

Автор ведет речь и об индивидуальном фотопортрете своей матери. На снимке пятилетняя девочка держит огромную куклу, горящие глаза, полные восторга, направлены в объектив [Степанова 2021: 44]. Такие фотографии могут быть особенно интересными для будущих поколений, потому что способны вызвать галлюцинаторное ощущение, будто люди обладают способностью соединять разорванное время и пространство, будто могут участвовать в жизни предшественников. Такое ощущение обеспечивается функционированием механизма психологической компенсации. По словам писательницы, это значило оказаться на территории новой, опережающей близости, где она была старше и могла маму приголубить

и пожалеть [Степанова 2021: 28]. А вербализованный писательницей вариант избавляет читателей от иллюзии путешествия в прошлое и напоминает о существовании пространственно-временной дистанции.

На упомянутых семейных снимках зафиксированы либо события, произошедшие с членами семьи М. Степановой, либо их внешность. Эти следы прошлого на запоминающихся фотографиях передаются из поколения в поколение. Можно сказать, что семейные фотографии являются важными инструментами передачи семейной памяти. Нетрудно объяснить особую привязанность М. Степановой к семейным фотографиям, которую она сама определяет как некое «стягивающее горло чувство семейной общности» [Степанова 2021: 46].

Фотография как постпамять

М. Хирш определяет термин «постпамять» так: «постпамять описывает отношения, которые “поколение после” выстраивает с личной, коллективной и культурной травмой тех, кто жил до них, — с теми переживаниями и опытом, что они “помнят” только посредством историй, изображений и поступков, среди которых они выросли» [Хирш 2021: 22]. Далее Хирш разделяет постпамять на семейную и аффилиативную, заявляя, что семейная постпамять формируется в семье и транслируется через нарративы старших поколений, адресованные младшим (постпоколениям), в этом случае подчеркивается внутриспоколенческая вертикальная связь ребенка и родителя; аффилиативная постпамять — это результат одновременности и поколенческой связи со «вторым поколением» в буквальном смысле, в этом случае подчеркивается межпоколенческая горизонтальная связь [Хирш 2021: 69–70].

Фотография может передать и постпамять. Как утверждает М. Хирш, «ключевая роль, которую фотографии — и семейные фотографии в особенности — играют в качестве средств передачи постпамяти, объясняет связь между семейной и аффилиативной постпамятью» [Хирш 2021: 70–71]. Немецкий медиаисследователь Йенс Ручатц (Jens Ruchatz) также обращает внимание

на ужасную память, основанную на фотографических впечатлениях, отмечая, что «данная форма памяти не является ни автобиографической памятью, ни безличной историей, а получила название “постпамять”» [Ruchatz 2008: 373]. Фотографии с функцией передачи постпамяти неоднократно фигурируют в романе «Памяти памяти» в текстовом варианте.

Частная фотография как семейная постпамять

Й. Ручатц отмечает, что «частные фотографии специально сделаны с единственной целью — служить памятными записками в будущем. Они адресованы либо самому фотографируемому человеку, либо семье, к которой он или она принадлежит» [Ruchatz 2008: 372]. Одно из изображений в романе — темная фотография, на которой показывается неизвестный женский профиль, принадлежит к категории частной фотографии. Данный снимок рассматривается как средство передачи семейной постпамяти. Описание его автором довольно расплывчато: «Мутно-желтый прямоугольник чуть яснее к левому углу, если приглядеться, угадывается стол, плечо, женский профиль. На обороте написано: “Пусть вас не смущает, что картинка так темна, нужно хорошо присмотреться, а тогда она совсем не плоха”. Чуть ниже, в углу, той же рукой — “Paris”» [Степанова 2021: 40].

С учетом контекста романа информация о личности этой женщины ясна: это прабабушка писательницы Сарра. Довольно темное изображение было сделано, когда юная прабабушка училась во Франции. Причина, по которой героиня поехала в эту страну, заключается в том, что она участвовала в революции 1905 г. и была приговорена к тюремному заключению. Ей ничего не оставалось, как бежать за границу. Историческая травма была наложена непосредственно на Сарру, и эта травма косвенно влияет на ее потомков в форме постпамяти через такие источники информации, как фотографии.

По мнению С. Сонтаг, фотография становится источником сообщения о страданиях [Сонтаг 2013: 147], существует неразделимая связь между

фотографией и войной [Сонтаг 2013: 218]. Уже упомянутая в работе вербализованная фотография под названием «Бабушка на баррикадах» используется как средство передачи семейной постпамяти. Она передает неизбежную боль, причиняемую людям временем. Травма, причиненная войной, является как физической, так и душевной. М. Степанова переосмысливает историю как травму, которую необходимо признать и залечить. Такого рода историческая травма не может быть залечена при жизни выживших, поэтому их потомки должны научиться признавать их боль, чтобы примириться с прошлым семьи, укрепить собственную идентичность и спокойно шагнуть в будущее. Однако сделать это непросто, разум порой не может конкурировать с механизмом самозащиты человеческого мозга. Так что ни писательница, ни ее отец не могут глядеть на семейный альбом без содрогания — «просмотр фотографий кажется чтением обитурария» [Степанова 2021: 395].

Публичная фотография как аффилиативная постпамять

В романе средством передачи аффилиативной постпамяти является черно-белая фотография с изображением трех ковровщиц в польском лодзинском гетто — цитата из рассказа немецкого писателя В. Г. Зебальда «Макс Фербер». Данная фотография, принадлежащая к категории публичных, попадает в коллективную память. Снимок, сделанный нацистом по имени Геневейн и фиксировавший процесс труда женщин, экспонировался на выставке во Франкфурте. Именно там Зебальд увидел его. Эта фотография причиняет Зебальду боль и вызывает у него чувство вины. Как он сам пишет, «третья пряжа смотрит прямо на меня — так, что приходится отвести глаза» [Степанова 2021: 175]. Используя прием текстуализации фотографии, Зебальд в своем рассказе «Макс Фербер» создает место памяти² о трагической жизни евреев в нацистских концлагерях. А травматическая память, которую она несет, будет передаваться из поколения в поколение.

Восприятие М. Степановой этой фотографии является как прямым, так и косвенным. С одной стороны, как упоминается в романе, она увидела

эту фотографию и, даже будучи сторонним наблюдателем события, была глубоко потрясена: фотография казалась ей одновременно невыдуманной и несуществующей [Степанова 2021: 175]. В этом случае механизм передачи аффилиативной постпамяти работает посредством визуального изображения. С другой стороны, аффилиативная постпамять передается через вербальное описание Зебальда. По словам М. Степановой, «Обычно картинки щедро разбросаны по его страницам... но именно эта не показана, а пересказана и в этом, словесном, виде стоит у меня перед глазами» [Степанова 2021: 175]. Вербализованная Зебальдом фотография производит неизгладимое впечатление на писательницу, не имеющую непосредственного отношения к исторической трагедии.

Сравнивая оригинал данной фотографии с описанием В. Г. Зебальда, М. Степанова замечает то, чего не видит Зебальд: «В подсвеченном воздухе между нами (между женщинами и камерой, между ними и мной) висит что-то вроде косо́й завесы» [Степанова 2021: 176]. Это важный пример, подтверждающий когнитивные различия в восприятии фотографий. Текстуализация фотографии — это крайне субъективный процесс. Каждый писатель описывает одно и то же фото со своей точки зрения, так что трудно представить законченную картину. Для того чтобы узнать полную, более объективную картину, иногда необходимо обратиться к другим описаниям или увидеть фотографию своими глазами.

Выводы

В романе «Памяти памяти» М. Степановой посредством текстуализации фотографии устанавливаются интермедийные связи литературы и фотографии. Как и текст, вербализованные спонтанные и постановочные снимки (метафотографические тексты) подчиняются законам пространства и времени, а именно пространственно-временная дистанция обеспечивает функционирование памяти. Вербальное описание объективно ограничивает угол зрения читателей, но при этом помогает проникнуть сквозь поверхность фотографий и тем самым дает возможность узнать контекст семейных фотографий. Однако авторское субъективное

описание неизбежно одностороннее, и из-за ограниченности познания автор иногда может игнорировать важную информацию.

Эстетическая специфика фотографии проявляется в этих метафотографических текстах. Спонтанная фотография фиксирует эпизод прошлого и требует особого внимания к деталям и эмоциональному состоянию. В процессе описания спонтанной фотографии писательница обращает внимание именно на детали. С точки зрения эстетики фотографии любой фотопортрет является трогательным и красивым благодаря своему смысловому наполнению. Фотографическая красота, рожденная реальностью, также представлена в текстовом варианте.

Фотография играет важную роль в передаче памяти. Описанные семейные снимки помогают восстановить семейное прошлое при сохранении пространственно-временной дистанции. Фотография передает семейную и аффилиативную постпамять. Травматический опыт, связанный с восприятием фотоснимков, косвенно влияет не только на поколение постпамяти, но и на их сверстников, имевших другой жизненный опыт.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ролан Барт в эссе *Camera lucida* рассматривал понятие *punctum*. *Punctum* — угол, удар, личная деталь, которая устанавливает прямую связь с объектом на фотографии, см.: [Barthes 1981].

² Место памяти (фр. *lieu de mémoire*) — понятие, введенное П. Нора в начале 80-х годов XX в., воплощает в себе единство духовного и материального, которое со временем и по воле людей стало символическим элементом наследия национальной памяти общности, см.: [Нора 1999].

ИСТОЧНИК

Степанова 2021 — Степанова М. М. *Памяти памяти. Романс*. М.: Новое издательство, 2021. 408 с.

СЛОВАРЬ

Поэтика 2008 — *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Тамарченко Н. Д. (ред.). М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

ЛИТЕРАТУРА

Брагинская 1977 — Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). В сб.: *Сла-*

вянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

Гримова 2020 — Гримова О. А. Разрушение нарративной интриги в «Романсе» М. Степановой «Памяти памяти». *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*. 2020, (9): 140–151.

Зыховская, Топольская 2021 — Зыховская Н. Л., Топольская В. П. «Памяти памяти. Романс» Марии Степановой: коммеморативные стратегии взаимодействия с читателем. *Челябинский гуманитарий*. 2021, 2 (55): 50–55.

Нора 1999 — Нора П. Проблематика мест памяти. В сб.: Нора П. *Франция-память*. Перев. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. С. 17–50.

Нуркова 2006 — Нуркова В. В. *Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ*. М.: Изд-во Российского гос. гум. ун-та, 2006. 287 с.

Сонтаг 2013 — Сонтаг С. *О фотографии*. Перев. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.

Степанова 2017 — Степанова М. М. Дом с призраком — разговор с Марией Степановой. Сеанс. 20.12.2017. URL: <https://seance.ru/articles/haunted-house-stepanova/> (дата обращения: 19.08.2023).

Хирш 2021 — Хирш М. *Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста*. Пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое издательство, 2021. 428 с.

Banea 2012 — Banea A. M. *Ekphrasis — A special type of intertextuality in the British Novel*. PhD in Philology abstract. Cluj-Napoca, 2012. 31 p.

Barthes 1981 — Barthes R. *Camera lucida: Reflections on photography*. Transl. from French by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. 119 p.

Heffernan 1993 — Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The poetics of ekphrasis from homer to ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 249 p.

Hirsch 1997 — Hirsch M. *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. 304 p.

Holland 1997 — Holland P. “Sweet it is to scan...”: Personal photographs and popular photography. In: *Photography: A critical introduction*. London: Routledge, 1997. P. 103–150.

Ruchatz 2008 — Ruchatz J. The photograph as externalization and trace. In: *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. P. 367–378.

Hu 2022 — 胡煥. “橱窗小说”: 斯捷潘诺娃小说《记忆记忆》的叙事艺术探索. *外国文学动态研究*. 2022第2期. 页 75–83. [Ху Хуан. Витрина-роман: Нарративные особенности романа М. Степановой «Памяти памяти». *Вайго взньсюэ дунтай яньцзю*. 2022, (2): 75–83].

Liu 2023 — 刘淼文. 记忆建构与元小说 — 玛丽亚·斯捷潘诺娃《记忆记忆》的元小说叙事. *俄罗斯文艺*. 2023第2期. 页 56–68. [Лю Мяовэнь. Конструирование памяти и метапроза — метафикциональный нарратив романа М. Степановой «Памяти памяти». *Элосы взньи*. 2023, (2): 56–68.]

REFERENCES

- Брагинская 1977 — Braginskaia N. V. Ekphrasis as a type of text (to the problem of structural classification). In: *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie. Karpato-vostochnoslavijskie paralleli: Struktura balkanskogo teksta*. Moscow: Nauka Publ., 1977. P. 259–283. (In Russian)
- Гримова 2020 — Grimova O. A. Destruction of narrative intrigue in “Romance” by M. Stepanova “In Memory of Memory”. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia*. 2020, (9): 140–151. (In Russian)
- Зыховская, Топольская 2021 — Zykhovskaia N. L., Topol'skaia V. P. “In Memory of Memory. Romance” by Maria Stepanova: Commemorative strategies for interaction with the reader. *Cheliabinskii gumanitarii*. 2021, 2 (55): 50–55. (In Russian)
- Нора 1999 — Nora P. Problems of places of memory. In: Nora P. *Frantsiia-pamiat'*. Transl. from French by D. Khapaeva. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 1999. P. 17–50. (In Russian)
- Нуркова 2006 — Nurkova V. V. *Mirror with memory: The phenomenon of photography: Cultural and historical analysis*. Moscow: Izdatel'stvo RGGU Publ., 2006. 287 p. (In Russian)
- Сонтаг 2013 — Sontag S. *On photography*. Transl. from English by V. Golyshev. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 272 p. (In Russian)
- Степанова 2017 — Stepanova M. M. A house with a ghost — a conversation with Maria Stepanova. *Seans*. 20.12.2017. Available at: <https://seance.ru/articles/haunted-house-stepanova/> (accessed: 19.08.2023). (In Russian)
- Хирш 2021 — Khirsh M. *The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Transl. from English by N. Epple. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2021. 428 p. (In Russian)
- Банеа 2012 — Banea A. M. *Ekphrasis — A special type of intertextuality in the British Novel*. PhD in Philology abstract. Cluj-Napoca, 2012. 31 p.
- Барthes 1981 — Barthes R. *Camera lucida: Reflections on photography*. Transl. from French by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. 119 p.
- Хеффернан 1993 — Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The poetics of ekphrasis from homer to ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 249 p.
- Хирш 1997 — Hirsch M. *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. 304 p.
- Холланд 1997 — Holland P. “Sweet it is to scan...”: Personal photographs and popular photography. In: *Photography: A critical introduction*. London: Routledge, 1997. P. 103–150.
- Ручатц 2008 — Ruchatz J. The photograph as externalization and trace. In: *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. P. 367–378.
- Ху 2022 — Hu H. Showcase-novel: Narrative features of Maria Stepanova's “In Memory of Memory”. In: *New perspectives on world literature*. 2022, (2): 75–83. (In Chinese)
- Лиу 2023 — Liu M. Memory Construction and Metafiction — The Metafictional Narrative of Maria Stepanova's “In Memory of Memory”. In: *Russian literature and art*. 2023, (2): 56–68. (In Chinese)