

не, Д. Емец – на синтаксическом. В обоих вариантах пародий используются несколько пластов интертекста. Мы видим, что авторы вступают в диалог как с классикой, так и с современной литературой и даже с произведениями из других областей искусства. Общим для авторов является использование так называемого русского интертекста с целью комического преобразования британского сюжета и переноса его на русскую почву.

Как белорусские писатели, так и российский автор используют аллюзивные заголовки в пародиях, в результате чего у читателей создается определенная перспекция восприятия текста и осмысления пародии. В пародии «Порри Гаттер и каменный философ» А. Жвалевский и И. Мытько делают интертекстуальные связи максимально прозрачными. При помощи эпиграфа, комментариев в сносках авторы вступают в диалог с читателями, в ходе которого дают необходимую для адекватного восприятия информацию, чем предрасполагают ребенка и незаметно вовлекают его в идентификаторскую перспективу художественного текста и в своеобразную игру. Послесловие в данной пародии придает относительную завершенность тексту, маркируя таким образом конец игры. Более того, и российская, и белорусская пародии предусматривают активного читателя, который сможет распознать и правильно интерпретировать наличие интертекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жвалевский, А. В.* Порри Гаттер и каменный философ / А. В. Жвалевский, И. Е. Мытько. – М. : Время, 2005. – 384 с.
2. *Емец, Д. А.* Таня Гроттер и магический контрабас / Д. А. Емец. – М. : Эксмо, 2002. – 416 с.

ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ ЧЕРНОГО ЮМОРА: ПРОЗА К. ВОННЕГУТА

Н. К. Загребельная

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова (Киев)

Специфика фототекста Курта Воннегута обусловлена черным юмором. Фотография в его произведениях фиксирует и тиражирует безобразное, выступает инструментом социальной критики, выделяя и гротескно усиливая абсурд.

Произведения Курта Воннегута отличаются ярким своеобразием, которое нельзя однозначно подвести под ту или иную тенденцию: наряду с постмодернистской фрагментарностью и характерным для черного юмора абсурдом, им присущ отчетливый гуманистический пафос. Обращение к фотографии встречается в его текстах спорадически, но представляет интерес в силу своей специфики, связанной с поэтикой черного юмора.

В художественной литературе обычно речь заходит о фотографиях личного характера, изображающих самих персонажей, их родных и близких, что способствует интимным воспоминаниям, ностальгии, уточнению прошлого. У Воннегута, однако, преобладают другие типы фотографии, семейные и личные не то чтобы в меньшинстве, но теряются на общем фоне. На их примере наиболее заметна гротескная неожиданность, обусловленная нарушением читательских ожиданий.

В «Колыбели для кошки» фотокарточка в рамке на столе, в которой естественно предположить портрет жены или детей, оказывается снимком памятника погибшим в разных войнах, и дело не даже не в памятнике, а в увлечении Хоникера: он любит снимать пушечные ядра, разнообразно сложенные на площадях городов.

Во «Времятрясении» дядюшка, увидев в газете фото племянника, пишет письмо с просьбой выслать ему копию и получает резкий ответ: *Надеюсь, вы не думаете, что нам больше нечего делать, кроме как потеть над Вашими просьбами, от которых прибыли – что от козла молока? (...) Ваш племянник ни гроша не стоит без нашей фирмы, мы можем раздавить его в момент – как таракана. Так что не гоношитесь, коли в течение недели-другой не получите фотографию* [1, с. 221–222].

В романе «Мать Тьма» приводится рассказ о повешении Вернера Нота, тестя главного героя, озаглавленный «Вешательницы берлинского вешателя» (я даже не мог предположить, что это статья о моем тесте. Вешанье было не его дело [2, с. 174]). Историю сопровождает фотоиллюстрация: труп Вернера Нота на яблоне, оборванные люди (женщины на фотографии были хороши, как дохлые рыбины, завернутые в наматрасники [Там же, с. 174]), на заднем плане развалины дома. Но на следующей же странице снимок красотицы с широко раздвинутыми ногами и высунутым языком [Там же, с. 175]. Все это напечатано в женском журнале: редакция не сомневалась, что читательницам будет интересно само описание повешения [Там же, с. 174].

Общее настроение воннегутовского фототекста захватывает и столь устоявшийся жанр, как свадебное фото: *Рут взялась фотографировать на свадьбах. Снимки у нее мрачные какие-то выходили, словно завтра война, и ни один ретушер тут ничего не мог поделать. Впечатление такое, что вот веселятся, а завтра вместе с гостями в траншеях очутятся в газовой камере* [3, I, с. 43].

Объекты съемки в мире Воннегута таковы, что складывается контекст, дегуманизирующий обычные «человеческие» фото. В кадре тюки с деньгами («Рецидивист»); особняк, мебель, интерьеры богатых домов («Синяя борода»); пейзажи и животные Галапагосских островов («Галапагосы» и «Фокус-покус»), интерьер кафе, который конкуренты в точности хотят повторить у себя («Фокус-покус»), зубы как медицинская иллюстрация («Мать Тьма»).

Среди фотографий людей выделяется несколько тематических групп. Первая связана со Второй мировой войной: разыгранная сдача в плен Билли Пилгрима, его с Роландом Вири ноги как пример скверной экипировки аме-

риканской армии («Бойня № 5»), эксгумированные тела («Фокус-покус»), виселицы с повешенными охранниками концлагеря и смотрящий на них Крокер с лейтенантом О'Харой, повешенный тесть Крокера и его разрушенный дом («Мать Тьма»). Их объединяет не только тематика, но и нацеленность на негероическое, безобразное, фальшивое, причем фальшь привносит как раз фотография: постановочная съемка используется для иллюзии документализма, ложная интерпретация подается как истина.

Есть и снимки, связанные с судебным процессом, преступлениями и т.п.: глупо улыбающийся Клюз у входа в тюрьму, Старбек в полицейской машине после приговора, фото бракоразводного процесса («Рецидивист»), преступник Гаррисон Бержерон («Между временем и Тимбукту...»), пропавшая женщина («Зеркальная зала»).

Немало внимания уделяется порнофотографии, о ней заходит речь в романах «Бойня № 5», «Мать Тьма», «Завтрак для чемпионов». В «Бойне № 5» непристойная открытка, изображающая женщину с пони, становится поводом для экскурсии в историю фотографии. Вехи этой истории таковы: (1) изобретение Луи Ж. М. Дагерра, который в 1839 г. *доложил Французской академии, что изображение, попавшее на пластинку, покрытую тонким слоем йодистого серебра, может быть проявлено при воздействии ртутных паров* [4, с. 432], (2) в 1841 году, всего лишь два года спустя, *Андре Лефевр, ассистент Дагерра, был арестован в Тюильрийском саду за то, что пытался продать какому-то джентльмену фотографию женщины с пони* [Там же], (3) *позже он пытался доказать, что эта фотография – настоящее искусство и что он хотел оживить греческую мифологию. Он говорил, что колонны и пальма в горшке для этого и поставлены. (...) Его приговорили к шести месяцам тюрьмы. Там он умер от воспаления легких. Такие дела* [Там же, с. 432–433]. Эта история, несмотря на эффект документальности, является мистификацией Воннегута, эротические снимки XIX века отличаются более скромными сюжетами.

В порнофотографии, изображающей тело, а не личность, отсутствует индивидуальное начало. Редуцируется оно и на групповых снимках, изображающих представителей определенного социального круга, как заводские рабочие со свирепыми лицами, снятые по образцу спортивных команд («Утопия 14»). Таковы и снимки, которые в «Рецидивисте» делает бабушка главного героя Рут: *в шестнадцать лет, за два года до того, как немцы Австрию аннексировали, она сняла фотоаппаратом сотню венских нищих, они все до одного были покалеченные ветераны Первой мировой войны. Снимки эти потом продавали альбомчиком* [3, I, с. 43].

Фототекст Воннегута не антропоцентричен, человек только один из возможных объектов. Среди повторяемых мотивов псевдодокументальная фотография. Так, в «Бойне № 5» рассказывается об инсценировке, которую устроили, чтобы снять сдачу американца в плен: *Солдаты швырнули Билли в кусты. Когда Билли вылез из кустов, расплываясь в дурацкой добродушной улыбке, они угрожающе надвинулись на него, наставив в упор автоматы,*

как будто брали в плен. Билли вылез из кустов с улыбкой не менее загадочной, чем улыбка Моны Лизы, потому что он одновременно шел пешком по Германии в 1944 году и вел свой «кадиллак» в 1967 году [4, с. 444]. Подобен этому снимок в «Матери Тьме»: Крокера, американского шпиона во время Второй мировой войны, при захвате лагеря смерти заставляют смотреть на все ужасы: на засыпанные известью рвы, виселицы, столбы для порки, на горы обезображенных, покрытых струпами трупов с вылезшими из орбит глазами. Они хотели показать мне, к чему привела моя деятельность. (...) Следовало ожидать, что и я скоро тоже буду повешен. Я сам этого ожидал и с интересом наблюдал, как мирно шесть охранников висят на своих веревках. Они умерли быстро. Когда я смотрел на виселицу, меня сфотографировали. (...) Фотография была помещена на обложке «Лайф» и чуть не получила Пулицеровскую премию [2, с. 152].

В «Рецидивисте» сталкиваются две разные трактовки фотоснимка, изображающего, как Старбека после приговора увозят, (...) в седане полицейском. Сколько всего написали, глядите, дескать, от стыда не знает, куда деться, сквозь землю провалиться готов, ужас его скрутил, стыдно людям в глаза посмотреть. А на самом деле у меня как раз штаны загорелись, вот история-то какая [3, I, с. 35–36].

Намеренно ложная интерпретация фотографии обыгрывается в рассказе «Сейчас вылетит птичка». Бывший психиатр Корадубян рассказывает, как разделался с теми, из-за кого попал в тюрьму по обвинению в шарлатанстве. Жена снимает их портреты, затем он рассказывает параноикам о заговоре, в котором якобы принимали участие сфотографированные. Параноики за несколько лет убили более 20 человек, но кроме отмщения, Карадубян получает небольшой постоянный доход: берет деньги, обещая хранить фото в недоступном месте. При всех сюжетных различиях эти случаи поднимают проблему произвольности трактовки фотоснимка.

Многочисленные эпизоды, в которых сфотографированный человек оказывается заложником чужого мнения и чужих интересов, соответствуют тому, что пишет о черном юморе А. Зверев: «выбор делается за индивида, помимо его убеждений и порывов, делается самой действительностью, перед которой он совершенно безоружен. Наконец, в этом выборе нет решительно никакой логики, ни следа закономерности» [5, с. 213]. В то же время повторяемая в текстах Воннегута повествовательная структура, содержащая две точки зрения, фотографирующего и фотографируемого, позволяет говорить о некоторой общей логике взаимоотношения фотографии с реальностью. С одной стороны, эти случаи развенчивают притязания фотографии на точное копирование действительности, но с другой, утверждают истину, которая остается достоянием только одного человека, ненамеренно попавшего в кадр.

Фотографирующие выступают у Воннегута эпизодическими персонажами. В приведенных выше случаях это профессионалы (не по качеству снимков, а по роду деятельности) или продвинутые любители. В других фотолюбительство

представляется несерьезным занятием, что подчеркивает контекст: *до сего времени руки Пола научились очень немногому, помимо держания ручки, карандаша, зубной щетки, щетки для волос, бритвы, ножа, вилки, ложки, чашки, очков, водопроводного крана, дверной ручки, выключателя, носового платка, полотенца, застежки-«молнии», пуговицы, затвора фотоаппарата, куска мыла, книги, гребня, жены или руля автомобиля* [6, с. 185].

Гротескный образ фотографа-профессионала ограничивает его деятельность и присутствие в повествовании съемкой. Задача снять определенный момент с определенного ракурса дает карикатурный эффект: фотограф, подчиняясь своей функции, нарушает торжественность момента, ради которого появляется. Так, в «Утопии 14» во время церемонии фотограф трижды вбегает, снимает и убегает: *взмывленный фотограф выбежал вперед, опустился перед стоящей группой на одно колено и убежал* [Там же, с. 242], *из толпы выбежал фотограф, блеснул молнией прямо в лицо Кронеру и опять скрылся* [6, с. 243], *фотограф опять появился, щелкнул аппаратом и скрылся* [Там же, с. 244]. Но когда заходит речь о красоте ночного пейзажа с луной, который хотелось бы запечатлеть, фотографа поблизости не оказывается, он выполнил свою работу, сняв мероприятие, и ушел.

Фотографироваться герои Воннегута не любят, в ряде произведений есть моменты, когда персонаж стремится, пусть и не всегда успешно, избежать съемки. Это соответствует характерной для черного юмора установке, как писал А. Зверев: «единственной позицией для индивида становится создание по возможности большей дистанции между миром и собой» [5, с. 213]. В дело идут не только слова недовольства. В романе «Фарс, или Долой одиночество!» Элиза запрещает себя фотографировать, покупает церковную исповедальную кабинку и прячется там во время телеинтервью. В «Завтраке для чемпионов» матери рассказчика и Кролика Грувера не выносят фотографирования: *если кто-нибудь направлял на них фотообъектив, та из наших матерей, на которую нацелился фотограф, сразу падала на колени и закрывала лицо руками, как будто ее собирались убить на месте. Очень было страшно и жалко на нее смотреть* [7, с. 135].

Рефлексии о фотографии в прозе Воннегута нечасты. Но примечательно, что разговор о вещах, принципиальных для истории или сущности фотографии, связан с темами порнографии и смерти. Таково включение в контекст истории фотографии рассказа о первом порноснимке, который привел его автора в тюрьму и, опосредованно, к смерти. Попытка оправдать непристойность посредством апелляции к высокому (хоть и не спасающая Лефевра) может быть истолкована как свидетельство изначальной склонности фотографов к отступлению от действительности. Извлечение момента из потока времени и ближайшего смыслового контекста дает возможность интерпретировать изображение не просто по-разному, но так, как будет выгодно.

Неизменность фотоизображения в «Бойне № 5» получает специфическое толкование. *Фотографии были очень тральфамадорские, потому что на них можно было смотреть в любое время и они не менялись. И через двадцать*

лет эти барышни останутся молодыми и все еще будут улыбаться, или пылать страстью, – или просто лежать с дурацким видом, широко расставив ноги. Некоторые из них жевали тянучки или бананы. Так они и будут жевать их вечно. А у молодых людей все еще будет возбужденный вид и мускулы будут выпуклыми, как пушечные ядра [4, с. 536]. С одной стороны, эти изображения ивлечены из потока времени, поскольку беззаботные плотские утехи контрастируют с суровой действительностью, фотоснимки выделяют и подчеркивают их особость. С другой, восприятие времени на Тральфамадоре вообще подобно тому, как его отображает фотография: время предстает суммой моментов, каждый из которых существует вечно и к каждому из которых можно обращаться избирательно, все мертвые, с точки зрения Тральфамадора, живы.

Вне этого контекста ответ на вопрос, что фиксирует фотоизображение, представлен мнением отца рассказчика в «Синей бороде», который считал, что фотографии передают только безжизненную кожу, ногти да прическу, которую человек уже давно сменил. Видимо, он думал: какая же эти фотографии жалкая замена людям, погибшим в резне [3, I, с. 274], – имеется в виду геноцид армян. В том же ключе – упоминание о Джордже Истмене, изобретателе и основателе фирмы «Кодак», способствовавшей популяризации фотографии среди широких масс: раньше этот концерн размещался всего в 75 милях отсюда, а теперь приказал долго жить [Там же, II, с. 261]. В романе «Фокус-покус» Сэм Уэйкфилд пишет такую же предсмертную записку, как Истмен: «мое дело сделано», а в «Судьбах хуже смерти» эти же слова Истмена характеризуют состояние Хемингуэя, приближающегося к самоубийству.

Хотя случаи нечистоплотности фотографов у Воннегута нередки, вопрос о моральных рамках встает в связи со съемкой живой природы в «Галапагосах», экологический мотив вносит ноту сентиментальности. Макинтош возмущается теми, кто ради кадра берет в руки тюлененка: детеныш обречен на гибель, поскольку мать откажется от него, почуяв чужой человеческий запах. Ниже, впрочем, пафос развенчивается: *Выступление этого человека в роли пламенного ревнителя охраны природы представляется мне иронией судьбы, учитывая, что многие компании, директором или крупным акционером которых он являлся, были как раз отъявленными вредителями, губившими воду, почву или атмосферу. Однако для Макинтоша, явившегося на свет Божий неспособным всерьез о чем-либо печься, никакой иронии в этом не было. Дабы скрыть этот свой врожденный недостаток, он вынужден был стать большим актером, притворяясь даже перед собой самим, будто горячо озабочен всем на свете* [3, II, с. 75].

Для понимания того, как Воннегут воспринимает фотографию и в чем видит ее назначение, следует обратиться к автобиографической книге «Судьбы хуже смерти», где он пишет, среди прочего, о своей второй жене Джил Кременц – фотографе и писателе, а также о своих поездках вместе с журна-

листами. Джил Кременц была первой женщиной, ставшей штатным фотокорреспондентом в большой нью-йоркской газете, «Дейли трибьюн», с камерой в руках провела год в Южном Вьетнаме, делая военные репортажи [8]. Для характеристики ее авторской манеры, сочетающей строгую документальность с добротой, Воннегут приводит слова Джина Брелиса, с которым Джил работала во Вьетнаме: *за каждым вьетнамским снимком – Ваше сердце. Ваш ясный ум. И каждая сделанная Вами фотография вопрошает: за что? Одного этого вопроса, который возникает перед всяким, знающим Ваши снимки, достаточно, чтобы началось постижение истины* [Там же].

Подчеркивая важность документального свидетельства, Воннегут отождествляет фотографии с тем, что видел своими глазами и что помнит. Происходившее в осажденных лагерях беженцев *не так уж отличалось от виденного каждым немолодым американцем на фотоснимках, сделанных после освобождения в нацистских лагерях, в Биафре, Судане и еще многих местах. Я уже видел таких же изможденных людей собственными глазами* [8], – в Германии в конце Второй мировой и в Нигерии во время Гражданской войны. Воннегут ценит возможности фотографии зафиксировать документальные подробности исторического события и, при мастерстве и честности фотографа, дать обобщенный образ, имеющий социально-философское значение. Для него важнее не фотофиксация отдельных подробностей, а отображение общего, выявляющее типологическое сходство между явлениями, отдаленными в пространстве и времени: *не стану воспроизводить то, что Дейв рассказывал про голод. Просто раскрасьте черным и коричневым людей на старых фотоснимках, сделанных в Освенциме, и сами увидите, что он наблюдает день за днем* [Там же].

Таким образом, художественная и мемуарная проза Воннегута дает различные образы фотографии. В романах и рассказах предстает негативный полюс, тогда как в мемуаристике позитивный. Фототекст художественной прозы Воннегута создается от противного, сохраняя социально-критическую направленность, что обуславливает тематический репертуар и концентрацию на безобразном. Хотя сами снимки часто не получают подробных описаний и, тем более, визуальных иллюстраций, эффект гротеска реализуется повествовательными средствами. Его создает столкновение различных точек зрения: расхождение намерений фотографа и фотографируемого, внезапный переход от одного снимка к другому, нарушение горизонта ожиданий.

Фотограф не просто фиксирует реальность (как говорится, снимает не фотоаппарат, снимает фотограф), но воплощает некоторую концепцию, которая может игнорировать непосредственную действительность и даже противоречить ей. Фотография в мире Воннегута редуцирует человека до стереотипной функции, но в противовес этому преобладают описания не готовых фотоснимков, а ситуации съемки, когда еще сохраняется автономность сознания фотографируемого. Повествование строится так, что на

первом плане – ситуация съемки, в которой эта точка зрения, более того, эта правда проявляется. Таким образом литература дает возможность «переиграть» фотографию, расставляя акценты, помогающие понять не только отдельные сюжетные ситуации, но и само соотношение между фотографией, реальностью и их интерпретацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воннегут, К.* Времятрясение / пер. с англ. В. А. Обручева, И. В. Свердлова. – М., СПб. : АСТ, Кристалл, 2001. – 224 с.
2. *Воннегут, К.* Мать Тьма / пер. с англ. Л. С. Дубинской и Д. Ф. Кеслера // Звезда. – 1991. – № 2. – С. 145–176.
3. *Воннегут, К.* Избранное: в 2 т. / пер. с англ. А. Зверева, Л. Дубинской, П. Зафинова, М. Ковалёвой. – СПб.: Вариант, 1994. – Т. 1. – 416 с.; Т. 2. – 480 с.
4. *Воннегут, К.* Сирены Титана. Колыбель для кошки. Бойня номер пять / пер. с англ. – Ставрополь, 1989. – 558 с.
5. *Зверев, А. М.* Абсурдизм по-американски / А. М. Зверев // Модернизм в литературе США. – М. : Наука, 1979. – С. 208–252.
6. *Воннегут, К.* Утопия 14 / пер. с англ. М. Брухнова. – М.: Молодая гвардия, 1969. – 398 с.
7. *Воннегут, К.* Завтрак для чемпионов, или Прощай, серный понедельник / пер. с англ. Р. Райт-Ковалёвой. – СПб. : Кристалл, 2001. – 222 с.
8. *Воннегут, К.* Судьбы хуже смерти. Биографический коллаж / пер. с англ. А. Зверева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.ru/INOFANT/WONNEGUT/fates.txt>. – Дата доступа : 27.06.2017.

ПОТЕНЦИИ ЖАНРА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ БИОГРАФИИ

Н. С. Зелезинская

Белорусский государственный университет

Достаточно неожиданно говорить о категории интертекстуальности в рамках биографического жанра. Однако литературные и литературоведческие процессы второй половины XX века затронули и этот, как казалось, статичный жанр. Трансформации биографии были также объективно вызваны изменением читательских запросов и духовной атмосферы в конце XX – начале XXI вв. Этот период отмечен значительным ростом интереса к самому жанру, что заметно и по количеству издаваемых биографий, и по теоретическим работам, стремящихся охватить предмет, жанровую форму, содержание и методологию биографики.

Основные характеристики биографии при этом остаются неизменными. Большинство современных исследователей биографического жанра считают актуальным определение О. В. Соболевской, согласно которому биография