

Биполярность фотографических образов в рассказах Джона Апдайка

А. Н. Ключева
(Россия)

Resumen

En este artículo se intentó examinar las imágenes duales de imágenes fotográficas en los relatos. El material del estudio han servido de los relatos del escritor, poeta y crítico americano de los siglos XX-XXI John Updike. El autor escribe en el relato de muchos contenidos el imagen verbal de la fotografía. Bipolaridad de la imagen fotográfica es en los aspectos exteriormente-orientados e internamente-orientados. La conexión de los dos campos en un texto literario, Updike recibido coherente de una idea visual, que refleja la actitud de los personajes a una fotografía, lingüística característica de la descripción de la fotografía y el estado emocional de los personajes en los relatos. Contenido semántico de la imagen fotográfica es revelado por el análisis de sus líneas exterior e interior. J. Updike hace hincapié en la dualidad de la imagen fotográfica en el texto literario como un fenómeno que permite al lector acercarse a la acción trama en los relatos y compadecerse los héroes.

В рассказах Джон Апдайк создаёт свои особые условия, при которых читатель воспринимает и интерпретирует содержание текстов. Для смыслового кодирования автор пользуется одним из средств зашифровки своей интенции, а именно – фотографией. Апдайк создаёт нематериальную, невидимую картину и выражает её посредством вербального общения с читателем – через язык. То есть если рассматривать просто изображение (которое подвержено выцветанию и порче) и художественный визуальный образ (который невозможно уничтожить), последний по-прежнему сможет волновать и занимать читателя на долгие годы, сохраняя свою экспрессивную яркость.

Художественная авторская визуализация изначально предполагает момент зримой осязаемости, когда даётся в рассказе словесное описание фотографии. Автор создаёт фотографически образ, которому свойственна биполярность, заключающаяся во внешне-ориентированном и внутренне-ориентированном аспектах. Принимая во внимание данную биполярность визуализации, следует остановиться на её внутренне-ориентированной стороне, которая не ограничивается только способом осмысления мира и языка искусства. Уникальной способностью Апдайка является то, что он фотографию делает полем сосредоточения чувственного образа, с одной стороны, и тривиальности, с другой стороны. Соединяя два поля – внешнее и внутреннее – автор получает целостный сплав фотографического образа, который характеризуется положением персонажа к представленной фотографии, характеристикой самой фотографии, её местом в рассказе и используемого автором языка для её описания.

Для самого автора рассказов фотография является одной из главных исследовательских тем. Джон Апдайк написал несколько критических и аналитических работ, в которых описывал различные скульптуры и картины эпохи реализма из Музеев Искусств Нью-Йорка и Вашингтона, а также исследовал жизнь фотографов и их работы (более подробно см. Updike, 2011).

Благодаря проведенному исследовательскому направлению в сторону фотографии Апдайку удалось реалистически вписать её в сюжет и пространство многих своих рассказов. Тем самым автор подчеркнул конечность объекта материального мира – фотографии и бесконечность визуального образа, выраженного посредством языкового знака. С. Сантэг 40 лет назад написала, что фотография является хранительницей человеческой жизни, чувств, настроения и красоты (Sontag, 1977), с чем был согласен и Дж. Апдайк.

Для понимания смысловой подоплёки выбранного автором фотографического образа в том или ином рассказе стоит обращать внимание не только на явную его сторону (то какими красками автор рисует фотографию), но и на скрытую сторону (где и проявляется смысловое содержание используемой фотографии).

Фотографический образ ярко актуализируется в рассказе «Семейный луг» («The family meadow»). Автор уже с заглавия рассказа начинает повествование того, как одна из американских семей, следуя старой традиции делать совместные фотографии всех родственников, собирается на одной из зеленых лужаек за городом:

«The time has come for the photograph. Their history is kept by these photographs of timeless people in changing costumes standing linked and flushed in a moment of midsummer heat.»
(Updike, 2003, p. 569).

Эта традиция превратилась в обыденное невыносимое событие, а семейные фотографии стали собирать всех родственников не ради удовольствия побыть всем вместе хотя бы раз в три года. Например, дети совсем не понимают цели сбора такого огромного количества, зачастую, незнакомых людей:

«... the children have gathered in these yards to watch the picnic as if it were a circus or a zoo...» (Updike, 2003, p. 569).

Акцентируя внимание на детях, Апдайк даёт понять об истощении данной традиции и абсолютное детское непонимание. Дети смотрят на незнакомых родственников, как будто они находятся в цирке или зоопарке, что даёт иронический оттенок со стороны автора. Кроме этого в рассказе представлено так же отношение ко всему происходящему главного героя Джесса:

«He does not want them in the picture, he does not want them there at all. They surround his meadow on three sides ... come right to the far bank of the creek, polluting it ...» (Updike, 2003, p. 569).

Точки зрения автора и главного героя в рассказе совпадают – эта традиция изжила себя и будущее поколение, скорее всего, не будет следовать ей. Примечательно так же то, что автор не останавливается в рассказе на подробных портретах родственников, но детально описывает фоновый рисунок луга и будущей фотографии:

«meadow, with its great walnut tree making shade for the tables and its slow little creek», «the air was still, inert with the post-dawn laziness that foretells the effort of a hot day», «the wet grass», «the sun passes noon and the shadows relax in the intimate grass of this antique meadow», «scythed grass» (Updike, 2003, pp. 564-569).

В рассказе «Поворот» («The corner») Апдайк прибегает к использованию художественной фотографии для раскрытия скоротечности и мимолётности жизни, в которой всё меняется со временем. Фотографию и общий сюжет рассказа автор ставит в противопоставление. А связующим звеном в данном случае служит развилка дорог, на которой стоит дом. Апдайк описывает разные жизненные истории, которые случались на данном повороте и даёт вербальное изображение фотографического образа:

«Old photographs exist, on sepia cardboard, that show fewer wires on the poles, a great beech where none now stands, a front yard at the house that was not then a store, the dark house across from the Blandys' painted white, no porch at the Blandys', no traffic island, and a soft, trodden, lane like look to the surface of the roadway.» (Updike, 2003, p. 822).

Такой контраст даёт читателю полную картину нынешнего положения города, пляжа, движения по дороге, и образа жизни семьи в этом доме на перекрёстке.

В следующем рассказе «Сын» («Son») фотографический образ раскрывается на лексическом уровне. В первом рассказе Апдайк описывает напряженность психологического состояния героя:

«Their son tries not to listen. When he does, visual details of the downstairs flood his mind: the two antagonists, circling with their coffee cups; the shabby mismatched furniture; the hopeful books; the framed photographs of the dead, docile and still like cowed students.» (Updike, 2003, p. 695).

Автор подчёркивает эмоциональное состояние персонажа и ставит его в определенные рамки безвыходного положения (а.) и сравнивая ограниченность с рамками фотографии (б.).

- a. *«this matrix of pain that bore him—he feels he is floating above it, sprawled on the bed»,*
- b. *«the framed photographs» (Updike, 2003, p. 695).*

Благодаря авторской визуализации читателю предоставляется возможность приблизиться к сюжетным действиям в рассказах и сочувствовать героям. Джон Апдайк предлагает посмотреть на представленные вербальные фотографические картинки как на многоаспектный феномен художественного текста. Авторское фотографическое видение предполагает определенную настройку на тонкость

понимания проблемы, различные ракурсы интерпретации оттенков настроения героев. Художественное произведение автор делает местом безграничной реализации фотографических образов, а читателю предоставляет возможность познания калейдоскопического художественного мира.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. SONTAG, S., 1977: *On photography*. NY, Farrar; Straus & Giroux.
2. UPDIKE, J., 2003: *The early stories: 1953-1975*. NY, Random House Trade Paperbacks by Alfred A. Knopf, Inc.
3. UPDIKE, J., 2011: *Higher gossip. Essays and criticism*. Edited by Christopher Carduff. NY, Alfred A. Knopf.
4. КЛЕМЕНОВА, Е.Н., КУДРЯШОВ, И.А. «Герменевтический анализ текста: когнитивные основания». *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*. 2013, № 7, сс. 109-113.
5. КЛЕМЕНОВА, Е.Н., КУДРЯШОВ, И.А. «Парадоксальность авторского мышления в аспекте когнитивной поэтики (на материале прозы Б. Поплавского)». *Гуманитарные и социальные науки*, 2014, № 2, сс. 576-579.
6. КОТОВА, Н.С., КУДРЯШОВ, И.А. «Психоповествование как нарративный прием в прозе Бориса Поплавского». *Международный научно-исследовательский журнал*, 2016, № 10-3(52), сс. 55-57.