

Научная статья

УДК 821.111-312.1 Гейл Джонс + 821.111(94)-344 + 771.5

DOI 10.15826/izv1.2024.30.3.050

РЕКОНСТРУКЦИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ ГЕЙЛ ДЖОНС «SIXTY LIGHTS»

Ольга Григорьевна Сидорова¹

Татьяна Анатольевна Полуэктова²

¹Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия,
ogs531@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-2813-7514>

²Красноярский государственный педагогический
университет им. В. П. Астафьева,
Красноярск, Россия,
poluektova.06@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>

А н н о т а ц и я. Статья посвящена анализу неовикторианского романа «Sixty Lights» (2004) современной австралийской писательницы Гейл Джонс. Цель исследования — выявление роли фотографических образов, представленных в виде фотографических экфрасисов, и дальнейшее обоснование жанрового статуса романа. В центре сюжета — история становления и развития фотографии во второй половине XIX в., переплетенная с жизнью главной героини — Люси Стрэндж, ставшей профессиональным фотографом. С помощью фотографии, или «письма света» (Жан Бодрийяр), происходят познание мира и привнесение в него смыслов: реконструируя посредством видения и фотографии образы действительности (от монарших особ и членов семьи до обыденных предметов), Люси создает документы эпохи, документы памяти, предназначенные для «прочтения» будущими поколениями. В викторианской Британии фотография стала одним из ярких социокультурных символов эпохи, воплотивших в себе такие концепты, как память, смерть, идентичность и др. Использование авторами статьи методологии историко-литературного и интермедиального анализа позволило выявить жанрообразующий потенциал фотографических экфрасисов и на основе этого определить жанровую модификацию романа «Sixty Lights» Г. Джонс как фотоэкфрасический, а его вид — как роман-фотореконструкцию.

К л ю ч е в ы е с л о в а: фотография; фотографический экфрасис; жанр; фотоэкфрасический роман; роман-фотореконструкция; Гейл Джонс

RECONSTRUCTION OF PHOTOGRAPHIC IMAGES IN THE NOVEL *SIXTY LIGHTS* BY GAIL JONES

Olga G. Sidorova¹
Tatiana A. Poluektova²

¹*Ural Federal University,
Ekaterinburg, Russia,
ogs531@mail.ru,*

<https://orcid.org/0000-0002-2813-7514>

²*Krasnoyarsk State Pedagogical University
named after V. P. Astafiev,
Krasnoyarsk, Russia,
poluektova.06@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the neoVictorian novel “Sixty Lights” (2004) by the modern Australian writer Gail Jones. The purpose of the study is to identify the role of photographic images presented in the form of photographic ekphrasis and further substantiate the genre status of the novel. The plot centers on the history of the formation and development of photography in the second half of the XIXth century, the history intertwined with the life of the main character, Lucy Strange, who became a professional photographer. With the help of photography, or “writing of light” (Jean Baudrillard), the world is learned and meaning is brought into it: by reconstructing images of reality through vision and photography (from royalty and family members to everyday objects), Lucy creates documents of the era, documents of memory, intended to be “read” by future generations. In Victorian Britain, photography became one of the brightest sociocultural symbols of the era, embodying such concepts as memory, death, identity, etc. The use of the methodology of historical, literary and intermedial analysis made it possible for the authors to identify the genre-forming potential of photographic ekphrasis and, on this basis, define the genre modification of the novel “Sixty Lights” by G. Jones as photoekphrastic, and its kind as a photoreconstruction novel.

Key words: photography; photographic ekphrasis; genre; photo-reconstruction novel; Gail Jones

Творчество современной австралийской писательницы Гейл Джонс (Gail Jones, р. 1955) практически неизвестно русским читателям, что во многом представляется несправедливым, хотя бы по той причине, что ее книги отмечены множеством престижных литературных премий Австралии, а роман «*Sixty Lights*» (2004) вошел, кроме иных списков, в лонг-лист Букеровской премии (2004) и шорт-лист премии Майлза Франклина (2005). Библиография работ, посвященных творчеству писательницы, свидетельствует об особом месте Г. Джонс не только в австралийском, но и в современном европейском литературном процессе. Показательно издание коллективной монографии «Внутренний и внешний миры: романы Гейл Джонс» («*Inner and Outer Worlds: Gail Jones' Fiction*», ред. Энтони Ульманн) в известной серии «*Sydney Studies in Australian Literature*»

в 2022 г. В частности, невикторианский роман «Sixty Lights» не раз становился предметом научного интереса ряда исследователей, акцентирующих внимание на широкой его проблематике: от гендерной до фотографической (работы Jacobs [2006], Mitchell [2010], D. van Dam [2018], Dalziell [2020], Jillett [2022], McMahon [2022] и др.). Результаты исследования, представленные в данной статье, позволяют в определенной степени восполнить существующий пробел относительно творчества Г. Джонс в современном отечественном литературоведении.

Изобретение фотографии в 1839 г. вызвало оживленные дискуссии относительно ее статуса и роли в жизни человека. Один из ключевых вопросов культуры середины XIX в. был связан с размышлениями ученых, художников, фотографов, писателей, поэтов, критиков о том, имеет ли фотография право быть причисленной к искусству. Многие писатели второй половины XIX — начала XX в., возводившие фотографию в ранг искусства, не только избирали ее ведущей темой своих произведений, но и проявляли к ней профессиональный интерес: Н. Готорн, Л. Кэрролл, А. Конан Дойл, Дж. Конрад, В. Вулф и др.

Г. Джонс, художественно осмысляя эстетику и потенциал фотографии, использует фотографические экфрасисы, аккумулирующие темы памяти, смерти, фотографии как искусства, идентичности и др.

Роман «Sixty Lights» погружает читателя в атмосферу Австралии, Лондона и Индии конца XIX в. Писательница с особым тщанием воссоздает культурные и бытовые реалии того времени, уделяя особое внимание феномену фотографии. Образ фотографа, ставший одним из ключевых символов этой эпохи, воплощен в образе главной героини романа Люси Стрэндж. Ее становление в качестве фотографа напрямую сопряжено с развитием эстетики фотографии, являющейся основополагающей как на смысловом, так и на структурном уровне романа¹. Роман «Sixty Lights» представляет интерес с точки зрения репрезентации фотографических образов в качестве фотографических экфрасисов — описаний фотографий.

Роман состоит из трех частей², включающих в себя 60 глав. Так, в первой части действие происходит в Австралии в 1860-е гг. — время, когда 8-летняя Люси и ее 10-летний брат Томас осиротели и дядя, приехавший из Индии, отвозит их из Мельбурна в Лондон.

Во второй части читатель следит за судьбой 14-летней Люси в Лондоне, созданном в традициях Чарльза Диккенса и воспринимаемом ею как

...too vast, too chill and altogether too drear [Jones].

...слишком огромный, слишком холодный и в целом слишком унылый³.

¹ Лин Якобс констатирует, что в основе романа лежит история фотографии, этапы развития которой составляют его структуру [Jacobs, p. 202].

² В одном из интервью Г. Джонс упомянула трехчастную структуру романа, сопоставимую с тремя ножками штатива фотоаппарата [Grasa del Pilar Royo].

³ Здесь и далее текст романа Г. Джонс «Sixty Lights» дается в переводе авторов статьи. — О. С., Т. П.

Вынужденная искать работу, она устраивается на фабрику по изготовлению альбумина⁴. В ее обязанности входило не только разделять желтки и белки, но и работать с бумагой, что доставляло ей наибольшее удовольствие. Листы, погруженные в раствор альбумина и после высушенные, отправлялись фотографам по указанным адресам. В будущем, когда Люси станет фотографом, она обнаружит, что использует альбуминовую бумагу, возможно, именно ту, которую она создавала с работниками по цеху.

С наступлением 16-летия по просьбе дяди Люси отправляется в Индию, чтобы выйти замуж за его друга и кредитора Исаака Ньютона, с которым она предварительно «встретилась» благодаря дагерротипу:

It was in a brass and velvet case and unlocked with a miniature key. The image inside was of a good-looking young man; he faced the camera at an angle and had an honest stare, a firm jaw and an impressive black moustache [Jones].

Он был в медно-бархатном футляре и открывался миниатюрным ключом. Внутри было изображение красивого молодого человека; он смотрел в камеру под углом, у него был честный взгляд, твердая челюсть и впечатляющие черные усы.

На корабле, плывущем в Бомбей, ее соблазняет женатый английский капитан, возвращающийся домой к семье. В Индии Люси знакомится с Исааком, но их отношения носят платонический характер, а нежданная беременность не помешала им стать хорошими друзьями. Благородство натуры Исаака проявилось не только в том, что он создал историю якобы их «семьи» и дал родившейся девочке, Эллен, свою фамилию, но и в том, что он всячески, и прежде всего материально, поддерживал увлечение Люси фотографией.

В третьей части, после возвращения Люси с дочкой в Англию, она с особым рвением занимается фотографией, запечатлевая родных и близких, боясь не успеть, поскольку узнает, что больна. Встреча с талантливым художником Джейкбом Уэббом приносит настоящую любовь в ее жизнь, но болезнь побеждает.

Повествование каждой из трех частей предваряется эпиграфами известных людей относительно эстетики фотографии.

Так, первая часть романа «Фото-Графия: легкая светопись» открывается словами американского исследователя Эдуардо Кадавы из книги «Слова света: тезисы об истории фотографии»:

There has never been a time without the photograph, without the residue and writing of light [Jones].

Не существовало времен без фотографии, без наследия светописи, без искусства «письма светом».

⁴ Альбуминовая печать (Albumen Print) — фотографический процесс, в основе которого используется альбумин, получаемый из белков яиц и удерживающий светочувствительные вещества на бумаге.

Э. Кадава, соотнося эти слова с первым днем сотворения мира («Да будет свет»), устанавливает взаимосвязь между философией и фотографией: «...переданная посредством света, она становится “фигурой” знания, а также отражением материальных форм природы, солнечным языком познания, который дает разуму и чувствам доступ к невидимому. ...Обе (*философия и фотография*. — О. С., Т. П.) черпают свою жизнь из света, из света, создающего для потенциальной ясности, размышления, умозрения и понятности, т. е. знания как такового» (здесь и далее перевод цитат наш. — О. С., Т. П.).

В восьмилетнем возрасте Люси становится фотографом, но пока не создающим фотографии, а пытающимся визуализировать отсутствующие образы. Ее рождение в этой ипостаси произойдет в момент рассматривания вещей, предметов, оставшихся от матери, которые, как она ни пыталась, не вызвали ее лица. Повествователь предвосхитит то, что

...Lucy will spend the rest of her life looking intently at faces. She becomes, at this very moment, one whose mission it is to unconceal. This is the moment, aged eight, Lucy becomes a photographer. And every photographic ambition will turn on the summoning of a face and the retrieval of what is languishing just beyond vision [Jones].

...Люси проведет остаток своей жизни, пристально всматриваясь в лица. В этот самый момент она становится той, чья миссия состоит в том, чтобы раскрывать. В этот момент восьмилетняя Люси становится фотографом. И каждая фотографическая амбиция будет связана со «сборкой» лица и поиском того, что томится за пределами видимости.

Спустя годы она вспомнит этот момент и каждый увиденный и прочувствованный ею тогда предмет будет пронизан светом:

...the diffuse glimmering light, she has seen inherent in wet collodion and silver-nitrate photographic prints. The light of mother-of-pearl. It is the light one sees, half-awake, in grey early morning. ...It is the light of memory [Jones].

...тот рассеянный мерцающий свет, присущий влажным коллодиям и нитратно-серебряным фотоотпечаткам. Свет перламутра. Это свет, который видишь в полусне, в сером утреннем сумраке. ...Это свет памяти...

Вторая часть романа открывается словами Вальтера Беньямина: «Знания приходят лишь вспышками» («Knowledge comes only in flashes»). Люси придавала особое значение образам, которые она записывала в личном дневнике под названием «Special Things Seen» («Увидеть особенные вещи»). Фиксируя их, она придерживается принципа естественности, не приемля их постановочности и заданности, что свидетельствует о ее внутреннем, фотографическом, видении и стремлении зафиксировать мимолетность мгновения, уловить его сущность здесь-и-сейчас. Об особом умении фотографа увидеть примечательное в обыденном и повседневном писал Уильям Генри Фокс Тальбот, английский ученый, один из изобретателей фотографии, в книге «Карандаш природы» 1844 г.: «Случайный отблеск солнечного света или тень, брошенная поперек его пути, засохший

от времени дуб или покрытый мхом камень могут пробудить череду мыслей и чувств, а также живописные фантазии» [Talbot, p. 25–26].

Так и для Люси источником творческого вдохновения выступала окружающая ее действительность и объектами, попадавшими в ее так называемый «внутренний объектив», были как исторические лица, так и самые обыденные предметы и явления. Благодаря этому происходило «субъективное углубление действительности» (Т. Манн). Она запечатлевает такие объекты, как «Мертвый принц Альберт» (Dead Prince Albert), «Слепая женщина» (The Blind Woman), «Шоу волшебных фонарей» (The Magic-Lantern Show), «Дверная ручка» (The Door Handle) и др. Структура этих описаний отражает эстетику фотографии XIX в. и то, как викторианцы воспринимали окружающий мир, с присущим им пристальным вниманием и всматриванием в детали. Эта способность фотографии, по мнению Кейт Митчелл, служила для них подтверждением реального предметного мира и придавала значимость обыденным вещам, со временем стирающимся из памяти [Mitchell, p. 152].

Образы, созданные Люси, представляют собой воображаемый фотоальбом и отсылают читателя к произведению мемуарного характера В. Беньямина «Берлинское детство на рубеже веков» (1932–1938). С большой долей уверенности можно утверждать, что Г. Джонс взяла за основу беньяминовские «мыслеобразы» (Denkbilder), представляющие собой, по его словам, «картины, в которых отразилось восприятие большого города ребенком из буржуазной семьи» [Беньямин, 2012, с. 9], и «не столько как рассказ о взрослении, сколько как “фотоальбом”, где каждый отдельный снимок сохраняет энергию живого мгновения» [Дриккер, Коваль, с. 53]. При этом у В. Беньямина в книге отсутствуют фотографии как таковые. Мимолетность подобных образов, согласно В. Беньямину, формирует и сохраняет наше представление о прошлом как неизбежной утрате, о его невозвратимости и необходимости его спасения, особенно сквозь призму детско-юношеского восприятия. Культурная топография города, воплощенная в детских воспоминаниях В. Беньямина, станет основой созданной им теории памяти и его представлений об истории: «Каждый миг, будучи подвержен безотлагательному рассеиванию, способен обнаружить свою глубину и неповторимость в момент приостановки, когда в предельной концентрации времени стирается разница между прошлым и будущим. ...где случайному и персональному отводится ведущая роль: именно из него... кристаллизуется всеобщее и глобальное» [Там же].

В момент запечатления образов создается ощущение течения времени, его познания и проживания, это попытка Люси осмыслить этот мир и себя в этом мире:

...she decided she would know the world by its imagistic revelations [Jones].

...она решила, что познает мир по его воображаемым открытиям.

В будущем, когда она будет просматривать свой дневник, эти образы станут ее светом, точками опоры, связующими нитями с прошлым.

Начиная с лондонской жизни, и особенно во время пребывания в Индии, интенция Люси направлена на восприятие не только света, но и цвета. Это

проявилось на контрасте палитр английского и индийского миров: улицы, заполненные рикшами, торговцами пряностями, покупателями, волами и др.:

... all bore colour remarkably [Jones].

...все они замечательно сохраняли цвет.

She knew at once that this world had a denser pigmentation: colours were brighter, more strident, and more adhesive to their objects [Ibid.].

Она сразу поняла, что у этого мира более плотная пигментация: цвета были ярче, более резкими и лучше прилипали к предметам.

Именно в этой стране, буквально пропитанной яркими цветами, в Люси проявляется профессиональный интерес к фотографии и осознание собственного призвания. Но до того, как она возьмет в руки фотоаппарат, ее блокнот пополнится новыми образами экзотической Индии: «Святой человек» (The Holy Man), «Слон» (The Elephant), «Пан-Валла» (The Pan-Wallah) и др.

Фотостудия, куда они пришли вместе с Исааком сделать совместное фото, стала для нее настоящим открытием:

Victor Browne ushered them into his little world of props and false objects [Ibid.].

Виктор Браун (фотограф. — О. С., Т. П.) ввел их в свой маленький мир бутафории и фальшивых предметов.

Фотостудия Брауна, как и многие другие студии второй половины XIX в., была оформлена в светлых тонах и пронизана естественным светом. Согласно исследованиям, коммерческая фотография обогатила многих фотографов, удовлетворявших интересы прежде всего состоятельной публики. Браун предлагал широкий спектр услуг: здесь были ширмы с изображением Тадж-Махала, гостиной в стиле trompe l'oeil, мраморные колонны, чучело обезьяны и многое другое. В итоге он, следуя поставленной ему задаче, создал образ женатой пары, запечатлев Исаака Ньютона и Люси Стрэндж на фоне английского парка.

Распространенное в то время суеверие относительно того, что каждая вспышка фотоаппарата снимает слой человеческой души, отразилось и в романе Г. Джонс. Аура мистического, сопровождавшая фотографа, воплощена в таких характеристиках, как «дьявольское искусство», а фотоаппарат, усыплявший и умерщлявший всех, именуется «гробом-поводырем» («a seeing-eye coffin»).

В образах Люси и Брауна воплотились два взгляда на фотографию. Для Брауна, профессионального фотографа и наставника Люси, фотография была наукой, чистым расчетом, фальшивкой, не имеющей ничего общего с искусством:

...vain posturings; the stiff fictions of a happy marriage, placement in other, more remote and more comfortable worlds [Jones].

...тщеславное позерство; чопорные выдумки о счастливом браке, размещенные в других, более отдаленных и комфортных мирах.

Залогом идеальной фотографии, по его мнению, является следование жестким правилам, в противном случае снимок не удовлетворит запросы взыскательного клиента. Для Люси же фотография, напротив, была не чем иным, как воплощением искусства, средством самовыражения. Ей доставляло необъяснимое удовольствие вдыхать кислородный запах фиксирующего агента, а «химикаты, стекло, механическая репродукция» позволяли ей чувствовать себя «женщиной будущего». Но самое важное для нее заключалось в том, что

...it was a shift in time itself, and a celebration of the lit-up gaze. ...There were still moments in time, moments arcane, seductive, trivial, breathtaking, that waited for the sidelong glance, the split-second of notice, the opening up of an irrefutable and auratic presence. She had always known this. She had always believed this to be so. She had always been, after all, a photographer [Ibid.].

...это был сдвиг во времени и торжество сияющего взгляда. ...Были еще мгновения во времени, мгновения загадочные, соблазнительные, тривиальные, захватывающие дух, которые ждали мимолетного взгляда, доли секунды внимания, раскрытия неопровержимого и ауратического присутствия. Она всегда знала это. Она всегда верила, что это так. В конце концов, она всегда была фотографом.

Восприятие Люси и ее признание за фотографией особой эстетики сближает ее с первой женщиной-фотографом — Джулией Маргарет Камерон⁵ (1815–1875), для которой, по ее словам, фотография была не чем иным, как искусством, требующим знаний [Cameron].

Люси предугадывает все увеличивающуюся роль визуального, дальнейшее развитие фотографии в будущем и ее потенциал. Так, она предвидит появление цветной фотографии (на что Браун среагирует скептически, передоверив это Богу), серийное производство фотопластинок, появление «флегматичных, анемичных, респектабельных, скучных» («So many wedding photographs, she predicted, would be exactly like this, stolid, anaemic, respectable, dull» [Jones]) свадебных фотографий, а также то, что люди «узнают, как фотографировать бескрайнее ночное небо», «у врачей появится аппарат для фотографирования внутренних органов», «младенца в утробе матери» и др.

Третья часть романа предваряется эпиграфом, содержащим высказывание из письма Элизабет Баррет Браунинг 1843 г.:

It is not merely the likeness which is precious... but the association, and the sense of nearness involved in the thing... the fact of the very shadow of the person lying there fixed for ever! (цит. по: [Jones]).

⁵ Дж. М. Камерон является героиней рассказа Г. Джонс «Five Gifts told by Echo» из сборника «Fetish Lives» (1997). Она акцентирует внимание на удивительном даре Дж. М. Камерон «высветить» и отразить на фотографии внутреннюю суть личности, запечатлеть ее индивидуальность и неотразимость: «...то, чем она занималась, было не столько физическим, сколько метафизическим — таинственными аспектами улавливания света» [Jones, 1997, p. 173].

Драгоценно не просто сходство... но ощущение и чувство близости, связанные с этим человеком... то, что ты наблюдаешь саму тень человека, запечатленную навсегда!

Восхищение Э. Браунинг вызывает способность дагерротипа не просто сохранить память о человеке, но и передать его присутствие сквозь время. С появлением фотографии в жизни человека середины XIX в. тема памяти получает свое осмысление, отмечаемое многими современными исследователями (Williams [2003], Trachtenberg [2008], Flint [2009, 2016], Green-Lewis [2017], Cook [2018] и др.). Так, Кейт Флинт фиксирует распространенное и устойчивое в Англии конца XIX в. сравнение памяти с записывающей пластинкой фотоаппарата [Flint, 2016, p. 10]. Дженнифер Грин-Льюис, устанавливая тесную взаимосвязь викторианской фотографии и категории памяти, в фундаментальном исследовании констатирует, что сравнение дагерротипа с капсулой времени, отправленной в будущее, было характерно для раннего периода развития фотографии и что с 1840 г. она стала «альтернативной и мощной метафорой памяти» [Green-Lewis, p. 33–35]. Кризис памяти, произошедший в XIX в., во многом был обусловлен страхом человека перед забвением и вызван «...как ментальными требованиями новой концепции человеческой истории, так и появлением на поверхности сознания слишком большого количества вещей, которые невозможно запомнить» [Ibid., p. 25]. Искренний восторг викторианцев вызывала мельчайшая деталь, запечатленная и обнаруженная ими на дагерротипе и тем самым избежавшая забвения [Ibid.]. Бесспорным остается тот факт, что человек второй половины XIX в. благодаря фотографии приобрел уникальный визуальный доступ к прошлому, как к своему индивидуальному, так и коллективному [Ibid., p. 111].

Наряду с созданием фотографий достопримечательностей особое внимание викторианцами уделялось созданию и хранению одиночных и семейных снимков. О социокультурном значении таких снимков говорят многие современные исследователи. Д. Грин-Льюис отмечает тот факт, что викторианские фотографии в большинстве своем отражали личное прошлое, «рассказывали о чувственной и социальной сторонах жизни своих героев» [Green-Lewis, p. 15] и предназначались для личностной сферы бытования человека.

Люси, создавая с особой любовью фотографии близких, осознает ценность каждого момента и кадра и тем самым пытается уберечь образы от забвения в будущем, насколько это возможно. Особая пронзительность фотографий викторианцев XIX в. для нас, живущих в XXI в., по мнению Дж. Грин-Льюис, связана с их оторванностью от человеческих историй, с их потерянной вследствие отделения от человека, стремившегося тем самым бережно сохранить воспоминания [Ibid.]. Аура магического, сопровождающая фотографию, позволяет осуществить так называемую встречу в настоящем с перспективой в будущее:

«Behold me», each face called from the past to the future [Jones].

«Смотрите на меня», — призывало каждое лицо из прошлого в будущее.

Эти фотографии не только выступают связующими «текстами» между прошлым и настоящим, но и предназначены для будущего, в котором мы призваны «прочитать» и почувствовать их ауристичность (В. Беньямин), обусловленную дистанцированностью и недоступностью запечатленных объектов.

Примечательно, что каждый созданный Г. Джонс образ был пронизан светом. Не случайно она дает своей героине имя «Луси», которое, по справедливому замечанию Д. ван Дам, этимологически связано с латинским словом *lux* — «свет», «блеск» [Dam, 2018], а фамилия «Newton», доставшаяся от ее друга, отсылает к теории цвета, созданной известным английским ученым во второй половине XVII в. Свет и способность его уловить сопровождали Люси на протяжении всей ее жизни: например, во время морского пути в Индию под поверхностью волн она видит огни — биолюминесценцию, во время Дивали (санскр. «огненная гроздь») — фестиваля огней в Индии — рождается ее дочь Эллен и т. д. И, наконец, свет сопровождал ее в последние минуты жизни: отсутствие темноты восполнилось «особенно увиденными вещами, и воспоминаниями, и фотоотпечатками» («Special things seen, and memories, and photographic prints...» [Jones]). Ее сознание растворилось в бездне света...

В финале романа описаны две фотографии Люси, на которые смотрит Джейкоб уже после ее смерти. На одной неудачной и оттого огорчившей близких фотографии в жанре коллективного портрета запечатлен ее призрачный образ. После ее смерти семья откажется избавиться от этой фотографии: каждый из них, скорее всего, будет визуализировать в этом светлом образе образ реальной Люси.

Подводя некоторые итоги нашего исследования, отметим, что фотографический экфрасис, организующий содержательный и формальный уровни романа Д. Гейл «Sixty Lights», позволяет определить его жанровую модификацию как фотоэкфрасический роман, а его вид — как роман-фотореконструкцию (a novel-photoreconstruction). Данное утверждение подтверждают такие элементы романа, как:

— сюжетно-композиционный уровень: в основе сюжета романа — положение женщины в эпоху викторианства, ее профессиональное становление. Композиция романа выстроена по принципу фотоальбома, фотографии которого «частично скрыты тенью, испещрены временем, окрашены потерей, в соответствии с личной философией Люси» [Mitchell, p. 173]. В каждой главе описано то или иное значимое событие в ее жизни, оставляющее свой отпечаток в ее «мысле-образах» либо непосредственно на фотографиях, отражающих основные этапы жизни героини. Паратекст романа, содержащий фотографический код, включает в себя заглавие романа, название первой части, эпиграфы, обложку, а также завершающие издание авторские благодарности⁶. Все это ориентирует читателя

⁶ Г. Джонс перечисляет тексты, которые она использовала при написании романа: *Lynda Nead*. Victorian Babylon: People, Streets and Images in Nineteenth Century London (Yale University Press, 2000); *Eduardo Cadava*. Words of Light: Theses on the Philosophy of History (Princeton University Press, 1997); *Roland Barthes*. Camera Lucida: Reflections on Photography (trans. Richard Howard, Flamingo, 1984); *Susan Sontag*. On Photography (Penguin, 1979).

на центральную тему романа — фотография, ее развитие и функционирование в истории человеческой культуры;

— *характерологический уровень*: в качестве главного персонажа выступает женщина-фотограф второй половины XIX в., реконструирующая образы посредством фотографий, созданных «не по законам» Королевского фотографического общества (Royal Photographic Society), а по велению души;

— *пространственно-временной уровень*: фотографии, созданные Люси, позволяют вернуться в прошлое, «встретиться» с образами этого прошлого, а также служат ее опорными точками в настоящем и как следствие — средством построения ее личной идентичности. Фотографические экфрасисы в романе репрезентируют фотографическую эстетику, характерную для викторианской Англии: стремление людей не только зафиксировать свой социальный статус, но и оставить след во времени и пространстве. Фотографии можно «прочитать» как документы эпохи, позволяющие реконструировать социокультурную ситуацию викторианской Англии: запечатленные люди, предметы второй половины XIX в. погружают читателя в атмосферу эпохи и тем самым обладают аурой, понимаемой В. Беньямином как «странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был» [Беньямин, 2017, с. 26]. Становление Люси как фотографа отражает развитие определенного этапа фотографии, связанного с альбуминовой печатью;

— *повествовательный уровень*: фотографии организуют повествование, включающее как личную историю (образы родных и близких), так и социокультурную (реалии Лондона, Бомбея второй половины XIX в.). Фотографии, как воображаемые, так и реальные, приобретают форму дневника, отражающего ментальность Люси — ее мировидение и мировосприятие; они транслируют ее стремление к познанию и открытию разнообразия этого мира;

— *мотивно-тематический комплекс*: тема памяти, воспоминаний, смерти.

Таким образом, роман Г. Джонс представляет собой художественное осмысление такого социокультурного явления второй половины XIX в., как фотография, и является репрезентативным с точки зрения синтеза двух видов искусств — вербального и визуального.

Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков / пер. Г. В. Снежинской ; науч. ред. А. В. Белобратова. Москва ; Екатеринбург, 2012.

Беньямин В. Краткая история фотографии. М., 2017.

Дриккер А. С., Коваль О. А. Горизонты памяти: воспоминания детства как опыт образного постижения времени в философии Вальтера Беньямина // Филос. журн. / Philosophy Journal. 2021. Т. 14, № 1. С. 52–67.

Barrett B. E. Letter to Mary Russell Mitford (7 December 1843). URL: http://daguerreotypearchive.org/texts/S8430001_BARRETT_LETTER_1843-12-07.pdf (date of access: 12.03.2024).

- Cadava E.* Words of Light. Theses on the Photography of History. Princeton (N. J.), 1997.
- Cameron J. M.* Annals of My Glass House // Illuminations: women writing on photography from the 1850s to the present / ed. by L. Heron, & V. Williams. L. ; N. Y., 1996. P. 8–13.
- Cook S. E.* Victorian Negatives. Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century. N. Y., 2019.
- Dalziell T.* Gail Jones: Word, Image, Ethics. Sydney, 2020.
- Dam D. van.* Sea Travel and Femininity in Gail Jones's *Sixty Lights*: The Female Global Citizen // Partial Answers. 2018. Vol. 16/1. P. 109–124. <https://doi.org/10.1353/pan.2018.0006>
- Flint K.* Photographic Memory // Romanticism and Victorianism on the Net. 2009. Vol. 53. <https://doi.org/10.7202/029898ar>
- Flint K.* Literature and Photography // Late Victorian into Modern, 1880–1920 / ed. by L. Marcus, M. Mendelssohn, & K. E. Shepherd-Barr. Oxford, 2016. P. 582–596.
- Grasa del Pilar Royo M.* “In Conversation with Gail Jones” // *Jasal*: Journal of the Association for the Study of Australian Literature. 2012. Vol. 12, № 3. URL: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/JASAL/article/view/9828> (date of access: 12.04.2024).
- Green-Lewis J.* Victorian Photography, Literature, and the Invention of Modern Memory Already the Past. L., 2017.
- Jacobs L.* Gail Jones's “light writing”: Memory and the Photo-graph // *JASAL*. 2006. Vol. 5. P. 191–208.
- Jillett L.* Constellations of Light and Image | Contemplations on Deep Space: Apparent magnitude and scale // Inner and Outer Worlds: Gail Jones' Fiction / ed. by A. Uhlmann. Sydney, 2022. P. 15–28.
- Jones G.* Five Gifts, told by Echo / *Fetish Lives*. Fremantle, 1997. P. 163–176.
- Jones G.* *Sixty Lights* URL: <https://100vampirenovels.net/pdf-novels/sixty-lights-by-gail-jones-free> (date of access: 10.03.2024).
- McMahon E.* Bioluminescence: Materiality, Metaphor and Trace in *Sixty Lights* // Inner and Outer Worlds: Gail Jones' Fiction / ed. by A. Uhlmann. Sydney, 2022. P. 29–42.
- Mitchell K.* History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages. Basingstoke, 2010.
- Talbot H. F.* The Pencil of Nature. L., 1844. URL: https://monoskop.org/images/4/4b/Talbot_H_Fox_The_Pencil_of_Nature.pdf (date of access: 18.03.2024).
- Trachtenberg A.* Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory // *Social Research*. 2008. Vol. 75, № 1. P. 111–132. URL: <https://www.jstor.org/stable/40972054> (date of access: 28.03.2024).
- Williams M. R.* Through the Negative: The Photographic Image and the Written Word in Nineteenth-Century American Literature. N. Y. ; L., 2003.

Статья поступила в редакцию 19.05.2024 г.