

RU

Фотография как иллюстративный материал в репрезентации травматического опыта в романе Дж. С. Фоера «Жутко громко и запредельно близко»

Шалагина О. В.

Аннотация. Цель исследования - определить роль документальной и псевдо-документальной фотографии в процессе репрезентации травматического опыта опосредованного свидетеля теракта в романе Дж. С. Фоера «Жутко громко и запредельно близко». В статье представлен анализ иллюстративных средств репрезентации травмы в романе, а также затронут вопрос интеграции различных форм документальных материалов в художественный текст, основанный на реальных событиях. Научная новизна работы заключается в том, что синтез документального и художественного визуального материала в романе Дж. С. Фоера впервые рассматривается в отечественном литературоведении как пример метонимической репрезентации травмы. Полученные результаты показали, что иллюстративный материал в виде фотографий, который Дж. С. Фоер делает частью художественного повествования, способствует созданию характерного для травматического нарратива 9/11 эффекта взаимопроникновения искусства и реальности.

EN

Photography as Illustrative Material in Representation of Traumatic Experience in J. S. Foer's Novel "Extremely Loud and Incredibly Close"

Shalagina O. V.

Abstract. The paper aims to determine the role of documentary and pseudo-documentary photography in the process of representation of a terrorist attack indirect witness's traumatic experience in J. S. Foer's novel "Extremely Loud and Incredibly Close". The article analyzes illustrative means of trauma representation in the novel and considers the issue of integrating different forms of documentary materials into the literary text based on real events. The scientific originality of the research lies in the fact that Russian literary studies view the synthesis of documentary and artistic visual material in J. S. Foer's novel as an example of metonymic representation of trauma for the first time. The results show that the illustrative material in the form of photography which J. S. Foer makes a part of the narration contributes to the creation of the effect of interaction between the art and the reality specific for the 9/11 traumatic narration.

Введение

На основе исторического факта трагедии 11 сентября в американской литературе сформировалась тематическая группа художественных произведений под общим названием «литература 9/11». Одним из самых известных романов, описывающих последствия теракта, стал роман Джонатана Сафрана Фоера «Жутко громко и запредельно близко» (2005). Второе крупное произведение молодого писателя сразу привлекло внимание читателей и критиков и было включено в дискуссию о роли художественной литературы в процессе репрезентации культурных травм XXI века. Произведение Дж. С. Фоера является поликодовым текстом, где «вербальное и визуальное соединяются в когерентное целое» (Рябцев, Бочегова, 2018, с. 17).

В 2021 году исполнилось 20 лет со дня трагедии башен-близнецов, вооруженные силы США по распоряжению президента Джо Байдена покидают Афганистан, Америка стремится завершить борьбу с мировым терроризмом, и эти события придают актуальность исследованиям травматического нарратива 9/11 вновь.

Роман Дж. С. Фоера не раз становился объектом исследования как американских, так и отечественных литературоведов, и иллюстративный материал, являющийся частью его повествования, изучался несколькими

специалистами. К. Н. Антонова и Ю. В. Буль (2019) используют пример романа для изучения мультимедийности современного интермодального художественного дискурса, М. В. Захарова (2015) рассматривает роман как мультимодальный текст, не раз исследовались и функции графических средств в романе (Силаев, 2015). К. Н. Антонова и Ю. В. Буль (2019, с. 202) определяют «Жутко громко и запредельно близко» как графический роман, с чем мы не можем согласиться, так как «графический роман» – термин, пришедший на замену комиксу, а роман Дж. С. Фоера под определение комикса не подходит. В нашем исследовании мы рассматриваем иллюстративный материал романа с точки зрения синтеза документального и художественного, фокусируясь в основном на фотографиях, которые Дж. С. Фоер делает частью художественного повествования, продолжая тем самым американскую литературную традицию синтеза документального и художественного.

Разработка заявленной темы предполагает решение следующих задач: провести анализ иллюстративных, графических и композиционных средств репрезентации травмы в романе Дж. С. Фоера; описать культурологическую и психосоциальную значимость документальных фотографий трагедии 9/11 для американского общества; раскрыть проблему этичности использования документальных свидетельств и псевдо-документальных иллюстраций, связанных с национальной трагедией, в произведении искусства. Для реализации поставленных задач были применены аналитический, контекстно-интерпретационный и визуальный методы исследования. Теоретическую базу исследования составили работы российских и зарубежных филологов, социологов, культурологов и философов: Е. Г. Кузнецовой, Е. В. Рябцева, Н. Н. Бочеговой, С. Жижека, Д. ЛаКапры, А. Мика и др. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов в ходе изучения современного литературного процесса запада, в области гуманитарного знания, посвященной исследованиям травмы, а также в практике преподавания литературоведческих дисциплин, спецкурсов и семинаров по зарубежной литературе, литературе рубежа XX-XXI веков и современной американской литературе.

Основная часть

Роман Дж. С. Фоера посвящен истории девятилетнего мальчика Оскара Шелла, который переживает гибель отца. Оскар отличается педантизмом и склонностью к документальной фиксации окружающего мира: например, все свои находки из Центрального парка он складывает в отдельные пакеты и помечает на карте места, где они были найдены. Оскар также ведет альбом под названием «Всякая всячина, которая со мной приключилась», куда вклеивает волнующие его фотографии из Интернета. Расследование, процесс сбора документальных свидетельств и улики становятся для Оскара одним из способов терапии травмы: «Уходя на поиск замка, я становился чуточку легче, потому что приближался к папе» (Фоер, 2005, с. 31).

Большая часть иллюстративного материала англоязычного и русскоязычного изданий книги представляет собой фотографии из альбома Оскара, в хаотичном порядке разбивающие текст. Иллюстрации напоминают о крушении самолетов и раскрывают внутренний мир мальчика, заикленный на трагедии: форма для складывания бумажного самолетика; два ярких луча на Грунд-Зиро; звездное небо, которое Оскар фотографирует в люк лимузина по дороге на кладбище.

Символизм пустоты как последствия нанесения травмы проходит через все произведение Фоера. Среди других фотографий в альбоме Оскара (черепак, игроков в теннис и портрета Стивена Хоккинга) проскальзывают изображения, напоминающие о травме утраты. Так, например, в главе «Гуголплекс» находится разворот с фотографией Манхэттена с высоты птичьего полета, где на месте Центрального парка зияет большой белый прямоугольник. Исчезновение Центрального парка с фотографии отсылает нас к легенде о Шестом округе, которую Оскару рассказывал папа, а также к переживанию потери и принципиальной невозможности достоверно репрезентировать травматический опыт. Весь роман наполнен умолчаниями, повествовательными разрывами, смысловыми лакунами, которые поддерживаются и формой текста, и дополнительными визуальными средствами.

В середине произведения читатель встречает три совершенно пустые страницы, которые иллюстрируют содержимое дневников бабушки Оскара. Репрезентировать травму с помощью написания книги «История моей жизни» бабушке так и не удается, ее словно пожирает молчание. «История моей жизни» состоит из двух тысяч пустых страниц. Бабушка намерено создает пустой текст: «Я была по клавише пробела, была, и была, и была. Моя жизнь была пробелом» (Фоер, 2005, с. 106).

В калейдоскоп иллюстраций вклиниваются изображения, отсылающие к фантазиям Оскара о небывалых изобретениях для спасения людей из горящих зданий: стая птиц, взмывающих ввысь, вагонетка американских горок, которая всегда ездит вверх и вниз, падающий кот Бакминстер, готовый приземлиться на лапы. Изобретения Оскара отражают его травму, по большей части они связаны со столкновением самолетов и небоскребов. «Было бы прикольно, если бы небоскребы сами ездили вверх и вниз, а лифты стояли бы на месте. <...> Это может жутко пригодиться, потому что, если вы на девяносто пятом этаже, а самолет врзался ниже, здание само опустит вас на землю, и никто не пострадает» (Фоер, 2005, с. 7). Но мальчик понимает, что фантазиям не суждено сбыться и отца уже невозможно вернуть: «В конце концов все потеряют всех» (Фоер, 2005, с. 48), «наши жизни – как небоскребы. Дым поднимается с разной скоростью, но горят все, и мы в ловушке» (Фоер, 2005, с. 148).

Документальные кадры деталей детективного путешествия Оскара, снятые на дедушкин фотоаппарат (здесь фотоаппарат выступает как символ травмы, объединившей дедушку и внука) дополняют текст романа. В книге изображения дверей, ключей, мостов, людей (всегда со стороны затылка) располагаются непоследовательно, многие вставлены в текст хаотично и часто повторяются. По сюжету романа дедушка Оскара также

делает множество сложных для понимания предметных фотографий своей квартиры. Проникая в текст в виде неожиданных иллюстраций и смешиваясь со снимками Оскара, они тоже сбивают читателя с толку.

Многочисленные дверные ручки встречаются в самых неожиданных местах произведения. У Фоера дверная ручка воплощает разрыв между прошлым и будущим, между катастрофой и счастьем, между наличием травматических воспоминаний и невозможностью их выражения: «...дверь со стороны комнаты попала в Ничто, а со стороны прихожей осталась в Нечто, ручка на двери с обеих сторон оказалась ровно посередине» (Фоер, 2005, с. 75). Но в то же время дверные ручки и связывают между собой героев, переживающих последствия катастрофы. Дедушка бережно хранит фотографии всех дверных ручек квартиры, эти фотокарточки вложены во все его дневники, ведь, как объясняет это он сам, «это наши дверные ручки» (Фоер, 2005, с. 105). Когда Оскар просит у мамы прощения за сгоряча сказанные слова, он кладет ладонь на ручку двери и представляет мамину теплую ладонь на ручке с другой стороны.

Кэролайн Маньин расценивает фрагментарность и обрывочность романа как свидетельство травмированности героев (Magnin, 2019, с. 135). По словам С. Жижика (2010), «после Освенцима невозможна не поэзия, а проза» (с. 12), – именно последовательное четкое реалистичное изложение событий жертве насилия не удается, другие более эмоциональные жанры и виды искусства гораздо лучше описывают травму. Кажущуюся хаотичность иллюстраций романа можно объяснить метонимической моделью репрезентации травмы, которая направлена на постановку читателя в психологические условия, вызывающие у него чувства, сходные с чувствами жертв трагедии: разрыв между ожидаемой формой искусства и реальным произведением.

Графические средства, использованные Фоером, частично можно тоже отнести к иллюстрациям. Вычеркивания, вымарывания и подчеркивания дают разгадки и создают намеки, углубляющие сюжет романа. Например, текст дедушкиного письма изобилует подчеркиваниями ошибок красной ручкой. Этим цветом папа любил исправлять ошибки в «Нью-Йорк Таймс». Это наталкивает читателя на мысль: неужели папа все же получил одно из писем бабушки? Но вербально Фоер так и не дает ответа на этот вопрос.

Оформление книги усиливает воздействие текста. Люси Кадлечкова (Kadlečková, 2013) отмечает, что на определенном этапе чтение романа становится дискомфортным практически на физическом уровне. Когда в дедушкином блокноте кончается место, строчки в книге теснятся друг к другу, налегают и сливаются в сплошное черное пятно текста, который невозможно прочесть. Автор романа создает препятствие для усвоения воспринимаемой информации привычным читателю способом.

Каждая короткая реплика из дневника Томаса напечатана с увеличенными отступами, в центре пустой страницы. Содержимое блокнота для росписи ручек из магазина канцелярских товаров тоже приводится документально точно в виде цветной иллюстрации. Такой подход к оформлению книги способствует погружению читателя в атмосферу и сюжет произведения.

В конце романа бабушке снится сон, в котором время идет вспять, и бомбы поднимаются обратно в самолеты над Дрезденом. Оскар тоже переключает кадры падения человека, который мог бы быть его папой, в обратном порядке, и герой фотографии как будто взлетает вверх. В статье «Визуальность в художественной литературе: маркетинговый ход, или Новая художественная форма» Е. Г. Кузнецова (2018, с. 167) обращает внимание на то, насколько заключительная серия иллюстраций в виде обратной раскадровки падения усиливает воздействие концовки романа. По мнению исследователя, взаимосвязь текста и изображения создает дополнительный смысл. Е. В. Рябцев и Н. Н. Бочегова (2018) считают, что таким образом Фоер предлагает нестандартный способ абсорбирования травматического опыта психикой, который они называют «“исправлением” реальности» (с. 19). Е. Г. Кузнецова (2018), напротив, утверждает, что заключительный иллюстративный блок романа в форме кинографа «усиливает ощущение боли и отчаяния» (с. 167) и, следовательно, подчеркивает принципиальную невозможность преодоления травмы.

Трагедия 11 сентября стала самой многократно запечатленной на видео и фото катастрофой в истории, в этот день весь земной шар собрался вокруг телеэкранов. Фотографии людей, выпрыгивающих из башен-близнецов, легли в основу документальных фильмов, философских размышлений, произведений искусства. Всемирную известность приобрел снимок падающего человека, опубликованный в пенсильванской газете “The Morning Call” (Meek, 2010, с. 181). Так, у Дона Делилло «падающий» вынесен в название одноименной книги, а у Дж. С. Фоера в «Жутко громко и запредельно близко» эта фотография не только описывается в ходе повествования, но и является полноценной составной частью сюжета в виде иллюстрации. Сегодня изображение падающего является визуальным символом теракта 11 сентября и имеет большое значение для интерпретации этой трагедии. Поскольку личность «падающего» так и не была установлена, его образ используется в нарративе национальной травмы как обозначение универсальной жертвы.

После 11 сентября 2001 года «удаленные (distant) травматические эффекты» были признаны категорией посттравматического стрессового расстройства (Meek, 2010, с. 171-173). Аллен Мик утверждает, что благодаря широкому распространению новостных сюжетов о теракте 11 сентября, потенциально каждый представитель западного общества испытал травматический шок. В случае с трагедией башен-близнецов СМИ без колебаний и присвоили происшествию статус «национальной травмы», что сразу поставило американское общество в позицию «пассивной жертвы», лишенной возможности предпринять ответные действия. Утверждается, что распространение изображений падающих из башен людей вместо фотографий спасателей, полицейских или пожарных привело к острому ощущению незащитности и беспомощности населения и усилило травматический эффект катастрофы (Meek, 2010, с. 181-182).

Дискуссии об уместности использования этих изображений в произведениях культуры по-прежнему не умолкают (Vanderwees, 2015, с. 177). Включение документальных свидетельств в иллюстративный ряд романа выходит за общепринятые рамки медиального пространства Америки и открывает доступ к социально недопустимому типу травматических воспоминаний. Акцентуализацию изображения падающего человека в финале романа Элизабет Сигель рассматривает как воздействие на коллективную виртуальную травму и попытку повторно ввести этот образ в публичную дискуссию о событиях 9/11 (Siegel, 2005).

Метонимическая репрезентация травмы ведет к постановке вопроса об этичности искусства: насколько допустимые формы может принимать произведение (Вайзер, 2017)? Ведь, по словам Доминика ЛаКапры, если вторичный свидетель идентифицирует себя с жертвой, он также может пережить смягченную травму (LaCapra, 1999, с. 717).

Визуальное оформление романа было воспринято литературными критиками скептически. Писатель Джон Апдайк в своем отзыве для *The New Yorker* высказался о произведении следующим образом: «...гиперактивный визуальный уровень скрывает некую бессодержательную монотонность словесной драмы. <...> Немного больше тишины, немного меньше сообщений, меньше графических средств помогло бы превосходной эмпатии, воображению и доброжелательности Фоеера зазвучать еще громче» (перевод наш. – О. Ш.) (Updike, 2005). Писатель Мишель Фейбер заявил *The Guardian*, что «(роман) обещает привести вас на Граунд-Зиро, но неизменно направляется в Страну Оз, долго блуждая по Неверленду в пути» (перевод наш. – О. Ш.) (Faber, 2005).

Другие критики, однако, подчеркивают важность визуального уровня повествования в романе Фоеера. Сиен Уттершут и Филипп Кодде пишут, что иллюстрации помогают передать принципиальную невозможность артикулировать травматический опыт 11 сентября и других трагических событий, описанных в романе (Siegel, 2005). В интервью журналу *Bookpage*, публикующему литературные обзоры, сам Дж. С. Фоеер говорит, что, по его мнению, литература, как и другие формы искусства, должна располагать спектром всех возможных средств воздействия на читателя, в том числе визуальных. Писатель объясняет создание поликодового текста виртуальностью конкретной катастрофы. Кроме того, в случае с «Жутко громко...» многообразие иллюстраций оправдывается тем, что фотографии лучше текста раскрывают внутренний мир девятилетнего Оскара Шелла, они передают фрагментарность детских воспоминаний.

Заключение

История, рассказанная Фоеером, – вымышленная, хотя материалом для нее и послужила недавняя трагедия, которую помнят большинство современных читателей. Включение фотографий в художественный текст здесь играет роль, подобную той, которую играет, например, включение подлинных документов в романы Дос Пассоса и других американских авторов. Однако Фоеер идет дальше и вводит в текст также псевдо-документальные иллюстрации-фотографии. Синтез реальных документальных кадров и псевдо-документальных иллюстраций повышает эмоциональность в репрезентации травматического опыта, что для автора важнее, чем достоверно задокументировать трагедию. В современном мире при наличии гаджетов задокументировать происходящее оказывается проще, чем передать психологическое потрясение с помощью художественных средств. Таким образом, Фоеер ставит перед собой задачу создания именно художественного произведения, которое передает все оттенки детской психологической травмы самой страшной трагедии XXI столетия. Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более детальном изучении художественных произведений литературы 9/11 авторства других американских писателей и выделении общих тенденций данной тематической группы работ.

Источники | References

1. Антонова К. Н., Буль Ю. В. Мультиmodalность современного интермедиального художественного дискурса (на материале романа Д. С. Фоеера «Жутко громко и запредельно близко») // *Успехи гуманитарных наук*. 2019. № 9.
2. Вайзер Т. “WTC 9/11” Стива Райха: вслушивание в тишину как вовлечение в опыт катастрофы. 2017. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/6/wtc-9-11-stiva-rajha-vslushivanie-v-tishinu-kak-vovlechenie-v-opyt-katastrofy.html>
3. Жижек С. О насилии / пер. с англ. А. Смирнова, Е. Ляминой. М.: Европа, 2010.
4. Захарова М. В. Мультиmodalный текст и его возможности (на материале романа Д. Фоеера «Жутко громко и запредельно близко») // И. А. Бодуэн де Куртенэ и мировая лингвистика: международная конференция (V Бодуэновские чтения): труды и материалы. Казань, 2015.
5. Кузнецова Е. Г. Визуальность в художественной литературе: маркетинговый ход, или Новая художественная форма // *Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2018. № 1.
6. Рябцев Е. В., Бочегова Н. Н. Способы выдвижения графического уровня в поликодовом тексте: новаторство романа «Жутко громко и запредельно близко» Дж. С. Фоеера // *Вестник Курганского государственного университета*. 2018. № 1 (48).
7. Силаев П. В. Особенности использования графических стилистических средств в художественных произведениях Д. С. Фоеера // *Известия Смоленского государственного университета*. 2015. № 2 (30).

8. Фоер Дж. С. Жутко громко и запредельно близко / пер. с англ. В. Арканова; под ред. М. Яновской. М.: Эксмо, 2005.
9. Faber M. A Tower of Babble // The Guardian. 2005. 4 June. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2005/jun/04/featuresreviews.guardianreview22>
10. Kadlečková L. Narrative Techniques in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*. Bachelor's Thesis. Prague: Charles University in Prague, 2013.
11. LaCapra D. Trauma, Absence, Loss // *Critical Inquiry*. 1999. Vol. 25. № 4.
12. Magnin C. Trauma and the mechanics of fragmentation on *Extremely Loud and Incredibly Close* by Jonathan Safran Foer // *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction* / ed. by V. Guignery, W. Drag. Wilmington: Vernon Press, 2019.
13. Meek A. *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*. Abingdon: Routledge, 2010.
14. Siegel E. "Stuff That Happened to Me": Visual Memory in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*. 2005. URL: <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/115/139>
15. Updike J. Mixed Messages. "Extremely Loud and Incredibly Close". 2005. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/mixed-messages>
16. Vanderwees Ch. Photographs of Falling Bodies and the Ethics of Vulnerability in Johnathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* // *Revue canadienne d'études américaines*. 2015. № 45.

Информация об авторах | Author information



Шалагина Ольга Вадимовна¹

¹ Казанский (Приволжский) федеральный университет



Shalagina Olga Vadimovna¹

¹ Kazan Federal University

¹ olga.shalagina@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.10.2021; опубликовано (published): 28.12.2021.

Ключевые слова (keywords): литература 9/11; Джонатан Сафран Фоер; иллюстрация; травма; документ; 9/11 literature; Jonathan Safran Foer; illustration; trauma; document.