

«ЯК ВОНО СЯЄ» ТОМАСА БРУССІГА: ФОТОМИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФІКСАЦІЇ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ НІМЦІВ

У статті запропоновано класифікацію інтермедіальної взаємодії літератури та фотографії на основі попередніх теоретичних досліджень інтермедіальних відносин та аналізу роману Томаса Бруссіга «Як воно сяє». До форм інтермедіальної взаємодії між літературою та фотографією включено такі феномени: згадування фотографії в літературному творі або посилання на фотографію як семіотичну систему (інтермедіальне посилання), взаємодію фотографії та літератури, за якої фотографія, фотограф, фотомистецтво стають темою літературного твору (інтермедіальна тематизація), використання засобів фотомистецтва літературною системою (інтермедіальна симуляція), опис у літературному творі технічних особливостей та процесу творення фотографії (інтермедіальна репрезентація). Досліджено вплив цієї взаємодії на творення сюжету, розкриття характерів персонажів, підсилення образності, символізму твору.

Ключові слова: інтермедіальна взаємодія літератури та фотографії; інтермедіальні відносини; інтермедіальна тематизація; інтермедіальна репрезентація.

Як відомо, фотографія назавжди змінила сприйняття людиною світу навколо, створила візуальний архів культурної та історичної пам'яті, переініціала сприйняття минулого. Митці, як найбільш чутливі до змін навколишньої дійсності та досягнень науки і техніки категорія людей, не могли залишитися осторонь цього відкриття. Фотографія поруч з іншими мистецтвами справила свій вплив на письменників всіх наступних поколінь і спричинила відбиток в їхніх творах. Розглядаючи перетин цих двох медіа між собою, літературознавці та медієзнавці намагаються дати відповіді на питання: як досвід фотографії відбився в літературних творах; які можливі види взаємодії фотографії і літературного тексту; в яких формах виражається «фотографічна» поетика в літературному творі.

Класикою досліджень теорії та філософії фотографії вважаються роботи Вальтера Беняміна, Ролана Барта, Сюзен Зонтаг. Різним формам взаємодії фотографії та літератури присвятили свої роботи Ервін Коппен, Ян Герстнер, Анне-Катрін Гілленбах. Проте цілісної класифікації форм взаємодії фотографії та літератури представлено не було.

Метою статті є дослідження видів інтермедіальної взаємодії літератури та фотографії на прикладі роману Томаса Бруссіга «Як воно сяє» та впливу цієї взаємодії на творення сюжету, розкриття характерів персонажів, підсилення образності та символізму твору, а також укладення класифікації інтермедіальних відносин літератури та фотографії.

Матеріалом для дослідження видів інтермедіальних взаємодій між літературою та фотографією в сучасній німецькій літературі обрано роман Томаса Бруссіга «Як воно сяє» (2006). Роман «Як воно сяє» – один з найяскравіших творів «літератури повороту», літератури на тему мирної революції, що призвела до падіння Берлінської стіни та об'єднання Німеччини.

Дія в романі розгортається в період з 11 серпня 1989 року до літа 1990 року, тобто подає зріз подій останнього року перед об'єднанням НДР та ФРН.

У вступі до роману фотограф-оповідач вирішує переповісти події «року повороту», фіксує цей час як свідок, оскільки його фотографії, які найкраще могли б розповісти про «німецький рік», знищила «повінь тисячоліття» у 2002 році. Книга повинна стати джерелом, «в якому був би збережений єдиний, дійсний для всіх досвід того часу, оскільки «На Західному фронті без перемін» зібрав досвід солдатів-фронтовиків першої світової війни» [1, с. 13] (переклад цитат з нім. та рос. – авт.). На місце зниклих фотографій повинне стати художнє слово. Фотограф намагається зловити і описати словами ті унікальні моменти, які він зазвичай фіксував своєю фотокамерою, охопити певний історичний етап, момент творення нової держави, емоції, дії людей у цей самий момент, пригадати читачеві-очевидцеві хроніку подій та його почуття. Як глядач відчуває себе поглиненим фотографією, переноситься в той час, у той момент, коли вона була зроблена, так само автор хоче через слово перенести читача в той час, який він описує, словами намалювати картинку, залучити візуальну пам'ять читача про події, тому роман насичений візуально виразними картинками, які повинні активувати спогади. Перед читачем розгортається книга спогадів, калейдоскоп персонажів, кожен з яких представляє характерного представника епохи, додає свою частку в вимальовуванні «часу повороту». Кожен з героїв відчуває себе пов'язаним з подіями в країні, життя персонажів рухається в потоці змін, особисті життєві перипетії героїв переплітаються з історичними подіями, проте всіх їх об'єднує одне – вони переживають той самий досвід.

Після практичних досліджень прикладів інтермедіальної взаємодії літератури та фотографії, а також

порівняння цього напрямку інтермедіальних відносин з загальними класифікаціями, зокрема типологіями, запропонованими Вернером Вольфом та Іріною Раєвські, автор виділяє такі підвиди інтермедіальних взаємодій між цими обома мистецтвами: інтермедіальне поєднання, інтермедіальні відношення та інтермедіальна трансформація. **Інтермедіальна трансформація між літературою та фотографією** може існувати лише в дуже обмежених випадках, оскільки фотографія належить до просторових мистецтв, вона призначена для показу певних об'єктів у просторі, фіксує лише певну мить, натомість література – мистецтво, що розвивається в часі та просторі. Таким чином, трансформація окремої фотографії в роман видається річчю неможливою, оскільки сюжет фотографії не може дати достатньо матеріалу для розвитку дії роману, так само і фотографія не може передати змісту об'ємного літературного твору. Проте цілком можливим виглядає трансформація фотографії в поетичний твір, що передаватиме її зміст, або ж роман, зміст якого складається з поєднання сюжетів багатьох фотографій з фотоальбому. Інтермедіальна трансформація між літературою та фотомистецтвом потребує детального опрацювання та може стати цікавою темою для літературознавчого дослідження.

Поєднання літератури та фотографії може реалізуватися в таких формах:

1) Комбінація фотографії та літератури

До цього типу можна віднести фотографії як ілюстрації до художніх творів, фотоальбоми, в яких фотографії супроводжуються короткими літературними текстами (довідками про виникнення фото чи вигаданими історіями на тему зображеного на фотографіях). Одне медіа зазвичай є домінуючим, а інше слугує для нього елементом виразності, підсилює враження від основного (літературний текст підсилює сприйняття фотографій у фотоальбомі, наділяє їх історією). Проте така взаємодія не передбачає взаємопроникнення одного медіа в інше, як фотографія без літературного обрамлення, так і роман без фотоілюстрацій можуть бути сприйняті читачем чи глядачем.

2) Синтез фотографії та літератури

Синтез фотографії та літератури можемо спостерігати в фотокоміксах (або фотоновелах) та фоторепортажах, де літературне слово та фотографія настільки злилися в одному творі, що зрозуміти зміст медіа-твору, вилучивши одне з медіа, стає неможливо. Таким прикладом взаємодії літературного слова та фотографії може служити свого роду медіапроект – збірка матеріалів Рольфа Дітера Брінкмана «Рим. Погляди», яка окрім фотографій включає щоденникові записи, листи, карти та вирізки з газет.

Інтермедіальні відношення літератури та фотографії містять такі підтипи, як-от:

1) Тематизація фотографії в літературному творі

У цьому виді інтермедіальної взаємодії фотографія стає предметом роздумів автора чи когось із персонажів літературного твору. Філософські роздуми про сутність фотографії як мистецтва, її техніку, роль у житті суспільства, роботу фотографа, вплив фотографії на зміну світосприйняття, проблему об'єктивної або необ'єктивної фіксації реальності на фото-

знімку, здатність фотографії виявляти приховані стори людського характеру та фіксувати в пам'яті поколінь минулі епохи, можливість зберегти образ речей та людей навіть після їх фізичного зникнення, відношення фотографії до таких філософських субстанцій як час, пам'ять, смерть, вічність можуть стати темою цілого літературного твору або якогось його фрагменту. Так само і окремий фотознімок та історія, пов'язана з ним, можуть стати поштовхом до оповіді.

2) Інтермедіальна симуляція елементів фотомистецтва літературною системою

Запозиченням елементів фотомистецтва літературою може виступати чорно-біла контрастність у творі, панорамність у творенні образів або навпаки обмеження опису невеличким простором, границями фотокдру, словесне «розмивання зображення», опис об'єкта, ніби «захопленого зненацька», детально точний опис зображення певної миті або предмета, який неможливо побачити неозброєним оком, а лише через мікроскоп або через наведення об'єктива.

3) Інтермедіальна репрезентація фотографії засобами літератури

Інтермедіальна репрезентація фотографії в літературі відбувається, якщо в літературному творі міститься словесний опис сюжету, об'єкта чи особи, зображеної на фото, відтворення словом побаченого через об'єктив фотокамери, опис процесу фотографування, техніки проявлення фотознімка та ін.

4) Інтермедіальне посилення літератури на фотографію

Згадка про певний знаменитий фотознімок чи тип фотографії (напр., дагеротипія) в якості лейтмотиву, художньої деталі та ін. для створення відповідної асоціації в тексті чи відтворення атмосфери певної епохи. Так, наприклад, дагеротипія може бути елементом для відтворення атмосфери першої половини XIX ст., адже до 1851 року це був єдиний спосіб отримання фотографічних зображень.

Інтермедіальна взаємодія між фотографією та літературою в романі «Як воно сяє» Томаса Бруссіґа представлена у формі тематизації фотографії в літературному творі, репрезентації фотографії засобами літератури та інтермедіального запозичення елементів фотомистецтва літературною системою.

Ролан Барт у своїй праці про фотомистецтво «Camera lucida» оперує такими поняттями як Operator (фотограф, який робить знімок), Spectator (глядач, що розглядає знімок) та Spectrum (суб'єкт фотографа), за допомогою яких він досліджує три способи дії, три види відношення до фотографії: «Фото, за моїм спостереженням, може бути предметом трьох способів дії, троякого роду емоцій або інтенцій: його роблять, перетерплюють і розглядають» [3, с. 19]. У романі «Як воно сяє» описане відношення до фотографії і фотографа і глядача і суб'єкта фотографії.

Розглянемо один з прикладів інтермедіальної тематизації мистецтва фотографії в романі Томаса Бруссіґа «Як воно сяє» – психологію та відношення до фотографії самого фотографа, або Operator'a за Роланом Бартом. Інтермедіальну тематизацію фотографії через призму сприйняття фотографа прослідковуємо в епізодах роману, в яких фотограф розмірковує про мистецтво фотографії, про її сутність, власну техніку

фотографування, пошук кадру, а також тих, в яких глядач висловлює свої враження від фотографії або ж суб'єкт фотографії висловлює свої почуття під час фотографування. Психологія фотографа та розкриття його таланту вдало показані через пряму мову оповідача роману, безіменного фотографа, який виступає в романі як «старший брат Лени» або в дослівному перекладі «великий брат Лени». Фотограф у романі Бруссіґа наділений незвичним даром – вмінням передбачити подальший розвиток подій, побачити наперед куди потрібно направити фотоапарат. Він порівнює процес фотографування з полюванням, називає його вбивством без докорів сумління та розповідає історію про своє перше полювання з батьком, на якому він ще маленьким хлопчиком відкрив свій талант, коли вистрелив у темряву і влучив у кабана, не бачачи тварину очима, а просто знаючи, що вона там: «Я відчув, куди я повинен напрямити зброю і коли повинен зігнути правий вказівний палець. Я знав, що я поцілю, тільки не знав в що. Фотографувати захоплює як вбивати – і не спричиняє каяття. Проте дар провидіння та віра в натхнення стали моїм задоволенням при фотографуванні» [1, с. 10]. Дар провидіння веде фотографа до професійних успіхів: він часто стає єдиним, хто сфотографував гол команди, яка до того програвала, оскільки внутрішнє чуття підказувало йому куди напрямляти свою увагу і за якими воротами стояти. У театрі він знав, коли момент досягає піку і де стояти, щоб його зафіксувати, тому театри купували саме його фотографії для програмних листівок та для ілюстрацій у пресі.

Однією з особливостей техніки фотографування брата Лени є те, що він закриває очі під час натискання на кнопку. Він пояснює це тим, що для нього різниця між тим, що він фотографує і тим, що після цього відбувається має велике значення. Інколи різниці майже немає, проте часом те, що він бачив останнім, зовсім не нагадує те, що в результаті вийшло на фотографії. Фотограф намагається створити ефект присутності і одночасно відсутності в процесі фотографування. Брат Лени закриває очі і дає кінцевому кадру здивувати себе. Він ніби дозволяє відбутися магії фотографії без своєї участі, дозволяє моменту розвиватися самому, позбавляє майбутній кадр власної енергетики, залишаючи енергетику події сам на сам з камерою: «Я відчуваю, де виникає картинка, і я володію рідкісним навіть для фотографів даром – з середовища рівномірно розсіяного світлового часу виривати момент, який заслуговує увіковічення. Чи вдався кадр, я знаю вже коли фотографую, а не тоді, коли він виникає в проявнику. В момент перед клацанням я закриваю очі. І саме в цей момент, який я залишаю сам на сам з собою, наростає дія. Лише моя Лейка дивиться, коли те певне Щось відбувається, коли стається магічний момент. Коли я знову відкриваю очі, я вже сфотографував – проте я все одно бачив остаточний кадр» [1, с. 10]. Така позиція є досить популярною серед фотографів та теоретиків фотомистецтва. Сюзен Зонтаґ також наголошує на думці класика світової фотографії Анрі Картьє-Брессона, який робив свої фото знаменитим фотоапаратом Leica, як і фотограф з роману Бруссіґа: «Думати треба до і після, а не під час фотографування, тому що дум-

ка затуманює прозорість свідомості фотографа і порушує автономію об'єкта, який фотографують» [5, с. 154]. У цьому епізоді тематизація моменту фотографування показує мотив фотографування як магічну дію, хоча фотограф сам вибирає відповідний момент, вириває частину реальності, магія фотографії діє ніби незалежно від нього та інколи дивує його несподіваним кадром.

Ще одним прикладом інтермедійної тематизації мистецтва фотографії є реакція суб'єктів фотографії, так зв. Spectrum'ів. Епізод роману, що ілюструє почуття суб'єктів фотографії є цікавим ще й з точки зору оповідної перспективи. Оповідь ведеться від автора, який переповідає роздуми фотографа про почуття суб'єктів його фотографії: «Старший брат Лени вже давно зрозумів, що найкращі фото виходять тоді, коли його взагалі не помічають. Найкращий фотограф – це непомітний фотограф. Брат Лени відшліфував свою здатність ставати невидимим – він непомітно використовував невидиму камеру. Він любив моментальний знімок як метод, він відмовлявся від поставлених сцен. Як він komponував свої знімки, про це зображені на них нічого не знали. Коли це все ж ставалося, вони реагували завжди однаково: з недовірою. Старший брат Лени володів незчисленною кількістю знімків людей, які, коли вони помічали, що їх фотографують, посилали такий погляд, ніби порушили їхній спокій. Брат Лени вірив, що в цій реакції він стикається з інстинктом, що походить ще з тваринного світу. Навіть, коли він отримував дозвіл на зйомку – що є неминучим при серії знімків наприклад в купе – ця недовіра все одно існувала» [1, с. 93]. Брат Лени виділяв 4 стадії цієї недовіри. Першу стадію він називав корченням гримас, оскільки люди, помітивши, що їх фотографують, починають махати руками та пропонувати фотографу мотив, який не несе ніякої цінності, намагаються впевнитися в безпечності фотографа, отримати право вето на публікацію фотографій, а згодом фотограф стає для них нав'язливим. Під час другої фази люди відвертаються, бурчать, починають руками показувати свій протест, відкрито бунтують. Проте брат Лени не опускає камери і продовжує працювати. Після цього настає третя фаза – люди розуміють, що не позбудуться фотографа, починають його демонстративно ігнорувати і нарешті сприймають як частину свого оточення, і лише на 4 фазі вони починають відноситися до камери нейтрально. Саме тоді фотограф міняє засвічену плівку на незазвічену і починає робити справжні фото – «виривати у життя картинки». Процес фотографування з точки зору фотографа полягає в тому, щоб бути непомітним, у вмінні «вирвати в життя картинки» [1, с. 93], не порушивши спокій суб'єкта зйомки.

Реакцію суб'єктів фотографування обґрунтовує устами свого героя Мішель Турньє у своїй книзі «Вільшаний король». Герой роману Турньє Авель Тиффож вважає, що «фотографія являє собою процес чаклунства, який налаштований на те, щоб забезпечити собі володіння сфотографованою істотою. Кожен, хто боїться бути „схопленим“ фотоапаратом, лише доводить, що володіє здоровим людським глуздом. Фотографування є видом споживання, до якого звертаються за відсутності кращого, як це само собою зрозуміло,

гарні ландшафти так часто б не фотографували, якби їх можна було з'єсти» [6, с. 51]. Тієї самої думки дотримується і Сюзен Зонтаг: «Сфотографувати людину – значить здійснити над нею певне насильство: побачити її такою, якою вона себе ніколи не бачить, дізнатися про неї те, чого вона не знала, одним словом, перетворити її в об'єкт, яким можна символічно володіти. Якщо камера – сублімація зброї, то фотографування – сублімоване вбивство – тихе вбивство під стать печальному переляканому часу» [5, с. 27]. Реакція суб'єктів фотографії вказує на сприйняття фотографії як ворожого об'єкта, який створює в людей відчуття того, що їх використали, вкрали в них щось, отримали до них доступ чи здатність впливати та керувати ними. Зонтаг виводить таке підсвідоме відношення людей до фотозйомки та самої фотографії з доісторичних часів, коли предмет та його зображення вважалися одним цілим: «В первісних суспільствах річ та її зображення були просто двома різними, тобто фізично окремими проявами однієї і тієї ж енергії духа. Звідси передбачувана дієвість картинки в оволодінні та управлінні могутніми реаліями. Ці сили, ці реалії були присутні в зображеннях» [5, с. 202]. Фотограф намагається обійти цей природний спротив суб'єктів, впевнити їх у своїй безпечності, намагається застати їх зненацька в той момент, коли вони ще є природними, поки вони не встигли перетворити себе в образ, приховати свою справжню суть від фотографа.

Відчуття суб'єкта, який знає, що його фотографують, та суб'єкта, який не підозрює, що знаходиться «під прицілом» фотоапарата суттєво відрізняються. Так Ролан Барт, описуючи свій власний досвід у ролі суб'єкта фотографії, стверджує: «Проте дуже часто (як на мене то надто часто) мене фотографували так, що я знав про це. Так ось, як тільки я відчуваю, що потрапляю в об'єкти, все змінюється: я конституую себе в процесі «позування», я миттєво фабрикую собі інше тіло, заздалегідь перетворюючи себе в образ» [3, с. 30]. Саме це має на увазі старший брат Лени, коли описує першу стадію недовіри суб'єктів до фотографа – вони починають пропонувати фотографу себе перетворених у образ, а не себе справжніх. Проте для старшого брата Лени такий сфабрикований образ не має ніякої цінності, він цінує лише фото суб'єктів, які його не помітили, адже лише так він може зафіксувати їхню істинну сутність, увіковічнити їх справжніми.

Суб'єкт фотозйомки відчуває себе в процесі фотографування не лише перетвореним в об'єкт, використаним та обкраденим, але й отримує відчуття того, що за ним спостерігають, кожен його крок відбувається під наглядом, спостерігач чекає поки він оступиться. Об'єкти фотографа в цьому випадку стає оком наглядача. Фотографа остерігаються, адже він бачить людей такими, якими вони себе самі ніколи не бачать, в них виникає відчуття того, що він може побачити щось таємне, приховане від всіх, викрити якусь їхню таємницю. Так один з епізодів роману описує як старший брат Лени сфотографував для свого фотоальбому цікавих особистостей молоду юристку Гізелу Бланк одразу після того, як та спалила свій акт про співпрацю зі східнонімецькою службою держбезпеки (штазі) і оглядала пропаліну на своєму рукаві. У Гізели Бланк склалося відчуття, що фото-

граф знає її таємницю і вона всіма силами намагалася переконати себе, що фотограф ніяким чином не міг розгадати її думки: «Фотограф сфотографував Гізелу Бланк коли вона дивилася на пропаліну. Пропаліну, яка залишилася після спалення її акту. Вона відчула себе незрозумілим чином захопленою зненацька. Фотограф дивився на неї так дивно. Спокійно, говорила собі Гізела Бланк. Цього він знати не може. [...] Це може розкритися хіба якщо я говоритиму уві сні» [1, с. 185]. Те саме сприйняття фотографування як нагляду читаємо в епізоді про участь Лени в мирній демонстрації: «Раптом до Лени дійшло розуміння того, що весь цей час її брат мав можливість знімати її і вона не змогла стримати в своїй голові думку, що той, хто знімає поліцейських так близько, повинен бути пов'язаним зі штазі, а її фото можуть бути для акту на неї. Саме в цей момент Лена перше подумала про свого старшого брата: „Big Brother is watching you!“» [1, с. 69]. Ця цитата містить алюзію на роман Оруела «1984». Це натяк на те, що Лена відчуває себе під прицілом фотокамери як під прицілом всевидячого ока системи, яка спостерігає за нею, намагається контролювати кожен її крок. А сам її старший брат не названий у романі по імені, а називається завжди як «старший брат», як нагадування про те, що він фотограф, від невидимої і нечутної камери якого не можна сховатися, який всюдисущий, все фіксує і все контролює. Сама фотокамера сприймається тут як символ нагляду, спостереження, контролю.

Інтермедіальна тематизація почуттів спостерігача (Spectator'a) розглядається в романі в двох варіантах – глядач розглядає фото, на яких зображений він сам, і глядач, який розглядає фотографії інших людей.

Фізіотерапевт Лена, яка через свою революційну пісню стала одним із символів мирної революції, висловила нетипову думку як для людини, яка сама брала участь у подіях: «Все що я знаю про той час, я знаю з твоїх фото» [1, с. 13]. Перебуваючи у вирі подій, людина зважає лише на те, що відбувається конкретно з нею і не вважає це історичним моментом, частиною історії, вона не має панорамної картини, всеохоплюючого погляду. У той же час фотограф намагається охопити те, що відбувається в той самий час з багатьма різними людьми, створюючи при цьому хроніку, панораму події, загальне враження, передає настрій. Лена намагається знайти підтвердження, відображення пережитого, і знаходить його у фотографіях свого брата. Фотографії показують Лені події такими, якими вона їх не бачила, перебуваючи всередині них, фотографії показують їй подію у всеохопності. Фотографія має здатність усувати історичну дистанцію і робити спостерігача співучасником минулого, подій, які вже давно пройшли. Магія фотографії полягає у «вириванні у часу» певної частини дійсності, в увіковічненні того, що зникне з плином часу. Томас Бруссіг влучно показує цю магію впливу фотографії через відчуття Лени як спостерігача фотографій, зроблених під час демонстрацій, на яких вона сама є суб'єктом: «Лена любила мої фото, а я любив спостерігати за нею, коли вона розглядала їх. Її погляд досліджував картинку так довго, поки вона не була поглинута фотографіями і опинялася в тому моменті, коли вона була знята. Це були лише окремі фотографії, які мали

на неї такий вплив – це фото осені 89 та „німецького року“» [1, с. 13]. Таким чином, Лена, дивлячись на фотографії свого брата, які зафіксували моменти історичних подій «німецького повороту», усуває цю часову дистанцію, дає фотознімку поглинути себе і знову перенести в ті події, учасником і очевидцем яких вона була.

Фотографії старшого брата Лени мають вплив не лише на Лену як учасницю знятих подій, а й на знаменитого репортера Лео Латке, який виступає в ролі спостерігача та пише статтю про сфотографованого братом Лени транссексуала. Репортер змінює свій стиль написання статей під впливом побачених фотографій, які вже містять відповідно розставлені акценти, які Лео Латке звик розставляти сам. Героєм статті репортера стає один з семи транссексуалів, який перебуває на межі між чоловіком і жінкою, через те, що його лікар, який проводив курс операцій зі зміни статі, не завершив його і втік з НДР у ФРН. Лео Латке, який зазвичай писав висміюючі та різкі статті, під впливом фотографій змінює свій стиль і не наважується висміювати героя статті: «Проте щось утримало його від цього. Цим чимось були знімки старшого брата Лени. Вони утримувалися від будь-якого ставлення, будь-якого різкого ефекту. Вони бережно схоплювали це розхитане буття-не-чоловіком-і-не-жінкою. Лео Латке ненавидів себе за те, що весь час розглядав ці фото, що вони взяли його в полон. Він хотів розставляти акценти. Врешті-решт зіркою був він. Старший брат Лени якось згадував про те, що він затримує дихання в момент фотографування. Тож Лео Латке вирішив писати свій репортаж ніби на затриманому диханні, зовсім незвично для свого стилю. Він любив писати вітряно, перевернуто, ексцентрично, чванячись засобами – цього разу він довірився лише самій історії. Він довіряв, що було найдивніше, єдиній історії. Він не писав про всіх сімох транссексуалів, а лише про Гайді» [1, с. 351].

Інтермедійна репрезентація в романі «Як воно сяє» виражена через словесний опис сюжету фотографії, відтворення технічного процесу фотографування, передачу словами картинки, яку фотограф бачить в об'єктив своєї камери, опис вигляду майбутнього кадру. У романі міститься докладний опис процесу фотографування, який ілюструє професіоналізм фотографа, його відчуття під час зйомки. Фотограф відчуває себе одним цілим зі своєю камерою, він ніби зрісся з апаратом, відточені до автоматизму рухи дозволяють йому зосередитися лише на сюжеті зйомки: «Ця хороша штука тримається і управляється моєю правою, ліву я завжди тримаю вільною, щоб відгороджуватися від народу, що юрбить. Робота без спалаху і штатива потребує здатності на момент впасти з заціпеніння. Правий вказівний палець обслуговує кнопку спуску, середній палець задіює шкали коректування витримки, діафрагми та відстані. Мій середній палець настільки «зрісся» з камерою, що відчуває правильні налаштування та може налаштувати в найкоротший час; навіть ляльководи вражені спритністю середнього пальця моєї правої руки. Мої очі не займаються шкалами, а лише подією, що повинна стати здобиччю» [1, с. 8].

Цікавий приклад у романі становить епізод, в якому старший брат Лени передає словами кадр, який

він сам зняв після «повені тисячоліття» в магазині музичних інструментів Майснера: «Проте мені відкрився інший мотив: вода, що відходила, залишила інструменти як іграшки, які їй надоїли, причому їй забажалося залишити рояль там, куди його заніс мінливий потік – а це було високо на кількох фортепіано. Завдяки моїй пророцькій здогадці я опинився на місці тоді, коли Майснери повернулися в їхній магазин музичних інструментів, побачили рояль, який справляв враження ніби витівка проникнення Геркулеса – і сфотографував абсурдне розташування та їхнє здивування. Машини, які відпливають, ми вже бачили сто разів, але рояль, який стоїть ніжками високо на кількох фортепіано – це сенсаційна ілюстрація повені тисячоліття. Фото було номіноване на премію «Фото року у пресі» і продане моєю агенцією в сорок країн» [1, с. 12]. Докладний словесний опис тут підкріплений емоційним викладом, враженням фотографа від побаченого, яке він фіксує. Завдяки цій емоційності картинка оживає перед читачем, яскраво постає в його уяві.

Інтермедійна репрезентація фотографії виражена також через словесний опис майбутнього кадру глядачем: «Так він безкарно фотографував розлючену Лену, яка стояла носом до носа напроти вперто втупленого поліцейського в стіні з таких же втуплених поліцейських. Тонке, зубчасте світло поміж ними, яке відходило від світлової реклами далеко позаду, здавалося електричним розрядом між кінчиками носів. Цей момент був настільки інтенсивним, що картинка ніколи не здавалася іронічною. Жоден споглядач ще не засумнівався в справжності іскри» [1, с. 69]. Глядач спостерігає не сюжет реальності, як фотограф, а вибрану для нього фотографом частину реальності, яку йому хочуть продемонструвати. Глядач зачарований не лише напруженою моменту, але і якістю фотозасобів, постановкою кадру, мистецтвом фотографа.

Особливості техніки фотографа, які коментує Лео Латке, репортер однієї з найбільших німецьких газет, характеризують фотографа не лише як професіонала, але як особистість. Лео Латке, спостерігаючи за роботою фотографа, який працює в таборі санітарів-добровольців в Угорщині, відчув з ним певну спорідненість, тому що він вибирав з загального потоку інформації щось особливе, «фотографував так, як Лео Латке охоче писав» [1, с. 29]. Цікаво описана робота фотографа, підбір ним сюжету майбутнього кадру та подіям, оточенню, яке передувало цьому знімку, очима Лео Латке: «З цієї дистанції він спостерігав фотографа за роботою. Йому подобався його непоказний, простий спосіб роботи, йому подобалося око, інстинкт цього фотографа. Як близько він досягав своїх сюжетів, не справляючи при цьому враження нав'язливого і жадібного до здобичі. Як він фотографував сім'ю, яка споживала шоколадну плитку – старший син з задоволенням, молодший син вперто, батько втомлено, а мати блаженно. Вони сиділи перед шнурком з білизною, на яких висіли четверо вибілених джинсів. Коли вони помітили, що їх фотографують, старший син запитав, чи їм надішлють фотографії. «Куди?» спитав фотограф, і в цей бентежливий момент, коли ті четверо зрозуміли, що вони не мають адреси, він клацнув знову» [1, с. 29]. Фотограф зумів передати

життєву ситуацію людей, яких фотографував, передати їхні емоції та думки, що характеризує його як делікатну та толерантну людину.

У романі Бруссіґа фотографія виступає не лише як засіб емоційно-психологічного наповнення оповіді, характеристики персонажів, але й як ключовий елемент нової сюжетної лінії. Фотографія може впливати не лише на емоції людини під час споглядання, а на її повсякденне життя через властивість асоціювати зображене на фотографії з беззаперечною реальністю. Фотографія людини може поставати в ролі її заступника, фото людини ніколи не сприймається просто як фото, а як сама ця людина. Дивлячись на фото, спостерігач не бачить самої форми, не бачить фото, а бачить лише зміст, який воно несе, – саму людину. Фотографія починає напряду асоціюватися з людиною. Ця ситуація вдало показана на прикладі одного з епізодів роману, в якому студент Карлі дає себе сфотографувати за 50 західнонімецьких марок, а потім його фото з'являється на величезному плакаті посеред Берліна з написом: «Милий чоловік з будинку по сусідству» і дописом маленькими буквами: «В 86 % випадків сексуальних злочинів пов'язаних з дітьми злочинець не є незнайомцем» [1, с. 461]. Так через підпис під цим фото Карлі почав асоціюватися з педофілом: «Карлі потрібно було з добру хвилину щоб зрозуміти, що цей плакат стверджує, що середньостатистичний педофіл повинен виглядати приблизно так як він. Через цей плакат 86% всіх педофілів отримали обличчя – його обличчя» [1, с. 461]. Від Карлі відвертаються друзі і кохана, подруга більше не просить Карлі посидіти з дитиною, а колишня коханка Верена Лянге з жахом думає про свої колишні стосунки та можливі наслідки для її 8-річної доньки. Карлі, підписавши договір про відмову від прав на використання фото, продав свій фотовідбиток, став ніби Петер Шлеміль з роману Шаміссо, що продав свою тінь і наштовхнувся на відразу суспільства. Проте в історії з плакатом була й позитивна сторона – дехто з спостерігачів вважав це вишуканим способом піару, навіть не підозрюючи, що це просто непорозуміння. Таким чином, фотознімок, не маючи більше

ніякого відношення до свого об'єкта, вплинув на життя хлопця через цей асоціативний зв'язок, який виникає між реальною людиною і її зображенням, через зв'язок, що сягає своїм корінням доісторичних часів, коли магічний ритуал над зображенням якоїсь істоти символізував саму істоту.

Запропонована автором класифікація інтермедіальних взаємозв'язків між фотографією та літературою є спробою описати та диференціювати різноманітні види взаємовідношень цих двох мистецтв. У цій класифікації розрізняють поняття «комбінації» та «синтезу» фотографії та літератури, а також розширено розглянуто поняття «інтермедіальних відношень» між літературою і фотографією. До форм інтермедіальних відношень між літературою та фотографією включено такі феномени, як: згадування в певному літературному творі фотографії як окремого медіатору або посилання на фотографію як на семіотичну систему іншого медіа (інтермедіальне посилання), взаємодію літератури та фотографії, за якої фотографія, фотограф, фотомистецтво загалом стає темою літературного твору (інтермедіальну тематизацію), використання засобів фотографії літературною системою (інтермедіальна симуляція), опис у літературному творі технічних особливостей та процесу створення фотографії (інтермедіальна репрезентація). Інтермедіальна тематизація фотографії літературною системою та інтермедіальна репрезентація фотографії засобами літератури проілюстровані прикладами з роману Томаса Бруссіґа «Як воно сяє» для полегшення розрізнення цих двох типів інтермедіальних відношень. Інтермедіальна тематизація та репрезентація фотографії в літературному творі поглиблюють образність оповіді, створюючи візуально стійкі картинки в уяві читача, вносять важливий елемент у характеристику персонажів, допомагають розкрити їхній емоційний стан та психологію, відіграють важливу роль у сюжетотворенні. Матеріал цієї статті може бути використаний для подальшого дослідження та систематизації типів інтермедіальних відносин між літературою та іншими мистецтвами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Brussig T. *Wie es leuchtet* / Thomas Brussig. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2006. – 608 S.
2. Hillenbach A.-K. *Literatur und Fotografie: Analysen eines intermedialen Verhältnisses* / Anne-Kathrin Hillenbach. – Bielefeld : Transcript Verlag, 2014. – 280 S.
3. Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии* / Ролан Барт ; [пер. с франц., послесл. и коммент. Михаила Рыклина]. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – 272 с.
4. Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* / Вальтер Беньямин. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.
5. Сонтаг С. *О фотографии* / Сьюзен Сонтаг. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.
6. Турнье М. *Лесной царь* [Электронный ресурс] / Мишель Турнье ; [перевод Ирина Яковлевна Волевич, Александр Давидович Давыдов]. – СПб. : Амфора, 2000. – 181 с. – Режим доступа : [//www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=132650](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=132650).

Билецкая М. Т., *Львовский национальный университет им. Ивана Франко, г. Львов, Украина*

«КАК ОНО СИЯЕТ» ТОМАСА БРУССИГА: ФОТОИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ФИКСАЦИИ КОЛЛЕКТИВНОЙ ПАМЯТИ НЕМЦЕВ

В статье предложено классификацию интермедиального взаимодействия литературы и фотографии на основании предыдущих теоретических исследований интермедиальных отношений и анализа романа Томаса Бруссига «Как оно сияет». К формам интермедиального взаимодействия литературы и фотографии вклю-

чены следующие феномены: упоминание фотографии в литературном произведении или ссылка на фотографию как семиотическую систему (интермедialная ссылка), взаимодействие фотографии и литературы, при котором фотография, фотограф, фотоискусство становятся темой литературного произведения (интермедialная тематизация), использование средств фотоискусства литературной системой (интермедialная симуляция), описание в литературном произведении технических особенностей и процесса создания фотографии (интермедialная репрезентация). Исследовано влияние этого взаимоотношения на образование сюжета, раскрытие характеров персонажей, усиление образности, символизма литературного произведения.

Ключевые слова: интермедialное взаимодействие литературы и фотографии; интермедialные отношения; интермедialная тематизация; интермедialная репрезентация.

Biletska M., Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

«WIE ES LEUCHTET» BY THOMAS BRUSSIG: PHOTOART AS AN FICSATION INSTRUMENT FOR GERMAN COLLECTIVE MEMORY

The subject of this scientific work is research of intermedial interaction between literature and photography. The aim of study is to investigate the types of intermedial interaction between literature and photography on the material of modern German novel «How It Shines» («Wie es leuchtet») by Thomas Brussig and to present the influence of this interaction on the evolvement of the plot, complement of characters psychology, intensifying of figurativeness and symbolism of the novel. The research methodology consists in applying the universal typologies of intermedial relations between literature and other media for the classification of intermedial relations between literature and photography. The classification of intermedial correlation between photography and literature, offered by the author, is an attempt to describe and differentiate various kinds of relationship between these two kinds of art. The forms of intermedial correlation between literature and photography include such phenomena as: mention of photography as a particular media work in a definite literary work or reference to photography as a semiotic system of another media (intermedial reference); interaction between literature and photography while a photography, a photographer and a photo art become a theme of a literary work (intermedial thematization); use of photography means by literary system (intermedial simulation); description of technical features and a process of picture creating (intermedial representation). The intermedial thematization and the representation of photography in the literary work extend the imagery of a narration by creating visually steady pictures in the reader's imagination, contribute a significant element towards the description of characters, help to reveal their emotional state and psychology, play an important role in a plot creation.

Keywords: intermedial correlation between photography and literature; intermedial relations; intermedial thematization; intermedial representation; Susan Sontag; Roland Barthes.