

Отзыв официального оппонента

о диссертации Полуэктовой Татьяны Анатольевны

**АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ФОТОЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА: ЖАНРОВАЯ  
ДИНАМИКА, ТИПОЛОГИЯ, ПОЭТИКА,**

представленной на соискание ученой степени доктора филологических наук  
по специальности: 5.9.2. – Литературы народов мира (филологические науки)

Диссертационное исследование Полуэктовой Т.А., посвященное системному изучению феномена фотоэкфрастической прозы как особой формы взаимодействия фотографии и литературы, обладает очевидной **актуальностью и новизной**. Парадоксальный статус фотографии в литературе – прошедшей путь от документа викторианской эпохи до постмодернистского симулякра, вызывающего сомнение в собственной онтологии – оказывается осмыслен автором сквозь призму жанровой трансформации художественного текста на протяжении полутора столетий: от малой прозы до романа, от сближения с сенсационными и документальными жанрами до развернутых экзистенциальных и эстетических «рефлексов» и «рефлексий», выдающих линвофилософский скепсис рубежа XX-XXI вв.

В некотором роде диссертация реконструирует историческую траекторию *триумфального* включения фотографии не только в социокультурный, но и в эстетико-философский дискурс; траекторию, которую предрекал в своих инвективах Бодлер еще в 1859 году: «Пусть она [фотография] спасает от забвения разрушающиеся здания, книги, гравюры, рукописи, пожираемые временем, драгоценные предметы, чья форма обречена на исчезновение и которые по праву требуют своего места в анналах нашей памяти, - за все эти услуги фотография вызовет лишь благодарность и признание. Но если ей будет дозволено покуситься на область неуловимого, на плоды воображения, на все то, что дорого нам лишь своей причастностью к человеческой душе, - тогда горе нам».

Включение интермедиального элемента фотографии и фотоэкфрасиса в настоящее время весьма распространенная и продуктивная художественная практика, имеющая широчайший спектр функциональности. Диссертационное исследование Полуэктовой Т.А. позволяет заострить вопросы теории, типологии, жанрового разнообразия, терминологического обоснования «фототекстуальности», «фотоэкфрастической прозы», «фотоэкфрастического романа» и т.д., но изначальная полемическая нота работы – в

несогласии с подходом, ограничивающим функцию фотоэкфрасиса ролью стилистического приема или иллюстративного элемента. В работе разворачивается целостная картина становления фотоэкфрастической прозы от первых экспериментальных образцов середины XIX века до оформления фотоэкфрастического романа как самостоятельной жанровой модификации в конце XX - начале XXI века. Диссертация демонстрирует то, что словесная репрезентация фотографии оказывается плодом осмысленного художественного эксперимента, к которому писатели приходят как проницательные наблюдатели социокультурных трансформаций своей эпохи. Если фотодокументальная манера ранней фотоэкфрастической прозы является оригинальным выражением духа эпохи, переживающей поворот к визуальному в оценке и репрезентации реальности, то включение фотографического дискурса в романное повествование несет в себе сложное «семиотическое взаимодействие», которое «в значительной степени видоизменяет сам язык и модифицирует его смыслы».

**Научная достоверность и обоснованность** научных положений и выводов Полуэктовой Т.А., изложенных в диссертации, обоснованы объемом изучаемого материала (более 40 художественных текстов англоязычной литературы) и его анализом. Качественный обзор новейших источников по теории фотографии и экфрасиса, а также теоретико-методологическое обоснование дают работе прочный научный каркас. Последовательный и подробный анализ эволюции фотоэкфрастической прозы не только позволяет заполнить существенные лакуны в исследовании данного феномена, но и проследить темы, характеризующие систему художественного осмысления фотографии от мотива «ожившего изображения» в готической новелле до рефлексии над онтологией фотографического образа в романах конца XX века. Это потребовало воссоздания актуальных для писателей контекстов, связанных с историей фотографии, ее технологическим развитием и изменением ее статуса в общественном сознании.

**Следует подчеркнуть отдельные достоинства работы, среди которых:**

1. Отбор иллюстративного материала, позволяющий показать то, как именно происходит насыщение прозы фотоэкфрастическими описаниями, как именно меняется романная композиция под влиянием фотографического дискурса, включая введение таких элементов, как семейный фотоальбом, спиритическая фотография, военные снимки и пр.; работа ценна целым рядом проницательных наблюдений, например, связанных со спецификой именно фотографического образа: «В фотографии (если она не постановочная), в отличие от живописи, отсутствует заранее выстроенная композиция, и

на ней со временем «проявляются» детали, которые, как правило, бывают незаметны в самом процессе фотографирования. Они становятся «замеченными» после, при пристальном рассматривании / всматривании персонажем-зрителем» (86).

2. Реконструкция непосредственного контекста, который позволяет оценить «эффект взаимодействия разных медиа в культурно-историческом контексте». Тема потребовала от Т.А. Полуэктовой погружения в технические особенности двойной экспозиции, дегеротипов, дубль-негатива, хронофотографии и т.д., что всегда уместно. Возникает фрагмент о пародировании «модных спиритических сеансов» в рассказах конца XIX века. Подробно изложенный культурологический материал, в большом объеме привлекаемый Полуэктовой Т.А., позволяет представить источники новаторской художественной практики литераторов - от Л. Кэрролла и Н. Готорна до П. Лайвли и Р. Сейфферт.

Ценными оказываются, как правило, корректные извлечения из теоретических источников по фотографии (Р. Барт, В. Беньямин, С. Сонтаг), составляющих эстетико-теоретический проспект уже иной эпохи, внутри которой фотоэкфрасис оказывается на перекрестке реалистических и постмодернистских тенденций, не подражающих или отрицающих фотографический образец, но творчески перерабатывающих его;

3. Особенно удачными представляются параграфы, посвященные функциональности фотоэкфрасиса на разных уровнях поэтики. Согласимся с Полуэктовой Т.А., что можно говорить о «доминировании фотоэкфрасиса как компонента интермедиальности». Вместе с тем, идею «фототекстуальности», под которой понимается «взаимодействие фотографии с художественным текстом как на уровне синтеза, так и на уровне трансформации», необходимо считать удачной теоретической находкой;

4. Внимание к ревизионистской составляющей интермедиальности как авторскому поиску новых ресурсов выражения посредством размыкания границ слова (медиа). Согласимся, что в духе постмодернистской парадигмы авторы предпочитают говорить языком фотографии, когда слова оказываются «не способны к выражению чувств и эмоций».

5. Демонстрация жанрового синтеза в фотоэкфрастической прозе, подробно показанная как на композиционном, так и на сюжетном уровне (система образов героев, отсылающих к фотографу-детективу, фотографу-хроникеру, фотографу-мифотворцу и т.д.). Согласимся с целым рядом частных выводов и, с тем, что «свернутый экфрасис не обладает жанрообразующим потенциалом». Наблюдения над жанровым синтезом в

романном творчестве органично сочетаются с выводом о том, как соотносятся «фотографическая сцена и сцена жизненных событий, прошлое и современность», при этом отмечается и жанровая саморефлексия: «Сами герои нередко строят смысловые ассоциации с фотографическими образами, обозначая события как уже заданный сценарий действий».

6. Достаточный объем диссертации, возникающий не как следствие описательности, а, напротив, как результат аналитического взгляда, позволяющего себе многообразные и разнонаправленные сопоставления (главы 2–3). В практических параграфах много оригинальных наблюдений. Например, о том, что «стихотворения, написанные на обоях, являются своего рода комментарием к фотоизображению, усиливающим романтическую наполненность запечатленного образа» (161).

Диссертация завершается ценным и развернутым размышлением Полуэктовой Т.А. о месте фотоэпиграфической прозы в литературной истории англоязычной литературы.

**Структура и содержание** работы представляются хорошо продуманными. Введение дает подробный аналитический обзор критических подходов к феномену фотоэпиграфиса, оценки его роли в академических источниках в России и за рубежом. Представлена таблица, которую можно использовать в дальнейших изысканиях по теме. Последовательность параграфов первой главы позволяет Полуэктовой Т.А. увидеть сам феномен фотоэпиграфиса как комплексное явление, характеризующее объективными процессами социальной жизни, влиянием европейской литературы и философско-эстетической мысли, синкретизмом методов и стилей, характерных для литературы XIX–XXI вв. Главы работы позволяют увидеть уникальность позиции авторов фотоэпиграфической прозы, их интерес к эстетическим и социальным вопросам, на фоне других неортодоксальных представителей творческого цеха, а также позволяет продемонстрировать точки пересечения реалистических и постмодернистских тенденций в методе писателей. Все это дает Полуэктовой Т.А. системный взгляд на особенности проблематики и поэтики фотоэпиграфической прозы и прийти к ряду обобщений, позволяющих уточнить своеобразие интермедийного метода писателей. Основные положения и результаты диссертационного исследования изложены в 29 научных работах, в тм числе 16 в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки России и 4 - индексируемых международными базами данных.

**Результаты работы** представляют несомненное значение для науки: в работе предложен систематический подход к изучению малоисследованного материала в отечественном литературоведении; наблюдения диссертанта привлекают внимание к происходящему в настоящее время уточнению устоявшихся представлений о комплексе интеллектуально-эстетических явлений и художественных открытий XIX–XXI веков. Все это позволяет говорить об актуальности и масштабности проведенной в диссертации работы.

**Практическая ценность результатов.** Результаты исследования могут быть использованы на филологических факультетах университетов как в общих курсах по истории англоязычной литературы, так и в спецкурсах, посвященных теории интермедиальности, экфрасиса и поэтике саморефлексии в современной литературе.

**Оформление работы.** Работа представлена на 365 страницах, написана литературным языком, состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка (470 научных источников). Автореферат достаточно полно передает основное содержание диссертации, оформлен в соответствии с требованиями.

#### **Критические замечания и вопросы.**

Почему в качестве объяснения «интервала» в столетие между двумя рассматриваемыми в диссертации этапами развития англоязычной фотоэкфрастической прозы указывается теоретическая рефлексия как препятствие (289), как можно охарактеризовать практику фотоэкфрастической прозы этого времени? В чем именно «уникальность» англоязычной ФЭП в «мировом литературном процессе» (283)? Имеет ли значение беллетристическая составляющая фотоэкфрастического жанра (литературные формулы, популярные схемы, ориентация на демократическую аудиторию и пр.)? Имеет ли значение жанр популярной у викторианцев этнографической и туристической фотографии (особенно в связи с романом Гейл Джонс)? В каких формах, жанрах, типах и подтипах фотоэкфрастическая проза выступает прямой наследницей бытующих в литературе формул и схем (например, является ли «мотив ожившего фотоизображения» вариантом мотива ожившего портрета, восходящего к первому готическому роману)?

В связи с традиционным противопоставлением в современной науке логик архива и нарратива, насколько серия или коллекция фотографий, описанная в тексте (например, в новелле «Гельмут» или романе «Afterimage»), проблематизирует нарратив, связную историю, саму возможность или болезненность ее рассказывания? В том же духе эстетико-философский дискуссий о фотографии: насколько беньяминовское размышление

о фотографии как первом образе «встречи машины и человека» актуально для современного романа?

Проводите ли вы связь между описываемым вами процессом работы с дагеротипом, чудесным воскрешением и именем девушки (Клара) из рассказа Гилберта (157)? Или залетевшей во время фотографирования бабочкой и ее традиционной символикой (183)?

Не совсем понятны отдельные фрагменты работы: например, что именно понимается под репрезентационным уровнем, если наряду с сюжетным, характерологическим и пр. он также определяется как мотивно-тематический (135); о каком именно хронотопе идет речь (164); неужели есть определение «инфернальная проза» (164); что подразумевается под «малыми образчиками» - «*история (?)*, рассказ, новелла» (285); под «стыком “ghost story” и готической новеллы» (168); «мотивно-тематический комплекс романа организован «*памятью*», «*воспоминаниями*» (210) – в чем принципиальная разница?; по пространству «фотографической топографии» или «дома, заполненного фотографиями», блуждает персонаж (83); почему игра, положенная в основу мистификации, объясняется попыткой укрыться в ее пространстве от трагических катаклизмов XX века (102).

В некоторых случаях при монтажной сборке идей был искажен смысл суждений критиков (например, «Процесс ее отождествления с Другим начался со взгляда на фотографию, которая характеризуется Р. Бартом “как явление меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности”» (160)); имеется немотивированное или избыточное появление английских аналогов определений в скобках (178 и др.); в ряде фрагментов работы можно было бы избежать использования понятий в их неточном значении (аура, фетиш, триггер, фотография-фронт, латентность, художественные рефлекс и др.).

К сожалению, в рукописи имеются многочисленные опiski и опечатки (79, 84, 90, 98, 102, 108, 109 и т.д.); неудачные переводы (Хайлендский (?) дом (107), писатель медитирует (?) над фотографиями (107), *verisimilitude* как достоверность, а не правдоподобие (110) и т. п.); «мысленная (?) фотография» (138); «сотрудничество (?) литературы и фотографии» (283) и т.д.; отдельные понятия находят свое определение, будучи многократно употребленными (например, дискурс и дагеротип на с. 110); имеются случаи склонения *punctum* и *studium*, а местоимение «нечто» появляется не только в именительном и винительном падежах; Э.Б. (?) Браунинг (205) и т.п.

