

УДК 821.133.1

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274082

Юрчук Олена Олексіївна

кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії світової літератури,

Київський національний лінгвістичний університет

<https://orcid.org/0000-0001-6038-7356>

yurchuk_olena@ukr.net

СВІТЛИНА ЯК ФОРМА ВИСЛОВЛЮВАННЯ І ЗАСІБ ФІКСАЦІЇ ПРИСУТНОСТІ В РОМАНІ А. ПЕРЕСА РЕВЕРТЕ «БАТАЛІСТ»

Анотація. Сучасне літературознавство велику увагу приділяє темі фотографії в художньому творі. Р. Барт та його послідовники наголошують на активному взаємопроникненні двох мистецтв, внаслідок якого виникає гра з відбитком, розмитістю і образотворенням. Фотографія виявляється точкою відліку для реконструювання минулого. Фотообраз претендує на архівний документ, необхідний для реконструювання минулого, а світлина — на повну об'єктивність, щоправда обмежену суб'єктивною позицією. В сюжеті роману А. Переса Реверте «Баталіст» фотоапарат, як і власне фотографія, займає особливе місце. Адже саме фотоапарат служить тим засобом, що допомагає фотографу відтворити обраний ним об'єкт реальності, перетворити миттєвість на застиглий в історії час. Для фотокореспондента камера — це не просто прилад для створення фотокадрів, а складова його життя, механізм, що злагоджено працює з його тілом. Фотоапарат формує внутрішній світ фотографа, проектуючи реальність навколо нього. Саме він за часів хорватської війни початку 90-х років дозволяє баталісту пропустити побачене крізь призму власних емоцій та переконань і відтворити його в конкретній світлині. Світлина — це не тільки документальний факт, але й витвір мистецтва, адже є неповторним поєднанням десятків випадкових факторів, що в сукупності впливають на сприйняття фотографа, збігаються в одній миті, фокусуються об'єктивом та віддзеркалюються в ньому. Цей текст є частиною дискурсу про зміну статусу документа та роль фотографа в оцінці подій, його етичної позиції, фіксації присутності. Той, хто публічно виявляє свою індивідуальність та творчий потенціал, щоб його голос почули або щоб продемонструвати зображення та приписати собі певну автономію щодо світу та його інститутів, рано чи пізно стає художником.

Ключові слова: фотографія, література, світлина, фотокамера, візуалізація дійсності, інтермедіальність.

Olena Yurchuk

PhD in Philology, Associate Professor,

Department of Theory and History of World Literature,

Kyiv National Linguistic University

<https://orcid.org/0000-0001-6038-7356>

yurchuk_olena@ukr.net

PHOTOGRAPHY AS A FORM OF STATEMENT AND MEANS OF FIXING PRESENCE IN A. PEREZ REVERTE'S BATALIST

Abstract. Modern literary criticism pays much attention to the theme of photography in fiction. R. Barth and his followers emphasize the active interpenetration of the two arts, which results in a play with imprint, blur, and image. Photography turns out to be a point of reference for reconstructing the past. The photographic image claims to be an archival document necessary for reconstructing the past, and the photograph claims to be completely objective, though limited by a subjective position. In the plot of A. Perez Reverte's novel «The Battler» the camera, as well as photography itself, occupies a special place. After all, it is the camera that helps the photographer to recreate the chosen object of reality, to turn a moment into time frozen in history. For a photojournalist, a camera is not just a device for creating photo frames, but a component of his life, a mechanism that works in harmony with his body. The camera forms the inner world of the photographer, projecting the reality around him. During the Croatian war of the early 1990's, it allowed the combatant to see what he saw through the prism of his own emotions and beliefs and recreate it in a specific photograph. A photograph is not only a documentary fact, but also a work of art, because it is a unique combination of dozens of random factors that together affect the perception of the photographer, coincide in one moment, are focused by the lens and reflected in it. This text is part of a discourse about the changing status of the document and the role of the photographer in assessing events, his ethical position, and recording presence. The one who publicly manifests his individuality and creative potential to make his voice heard, or to demonstrate images and attribute to himself a certain autonomy in relation to the world and its institutions, sooner or later becomes an artist.

Keywords: photography, fiction, photograph, camera, visualization of reality, intermediality.

Вступ. Інтермедіальний дискурс продовжує залишатися одним з центральних у сучасному літературознавстві, активно поповнюватися критичними практиками, які поглиблюють загальні знання в сфері функціонування літератури в лоні інших мистецтв. Інтермедіальність як теорія і метод аналізу дозволяє досліджувати текст не лише як художню організацію, але й як інформативний простір, певне закодоване повідомлення. Апелюючи до здатності мистецтва поширювати інформацію завдяки кодам, привласнювати і трансформувати дійсність на свій лад, вибудовувати художні образи, послуговуючись власними правилами, варто продовжувати пошук спільного між словесним і візуальним мистецтвами, аргументуючи намір вихідною тезою про можливість перекладу мови в коди невербальної системи.

Література у сучасному розумінні виростає із репрезентативної функції. Відокремившись від риторики, вона не має соціального призначення, не позначає якимось спеціальне відношення слів і речей. Літературний текст може співвідноситись із внутрішнім життям того, хто його написав. Але оскільки слово в літературному тексті не є інструментом у досягненні мовленнєвої мети, воно постає засобом називання світу. Живопис можуть прочитати всі, а художній твір — лише ті, які володіють мовою. Правдивість зображення в літературі означає наявність порозуміння між твором і читачем, який приймає правила гри і вірить у реальність, створену художнього грою слів.

На відміну від живопису фотографія максимально точно фіксує дійсність. Головною сферою застосування фотографії вважається репортаж — відтворення дійсних фактів, справжніх подій. Однак факт сам по собі нецікавий, цікава точка зору автора, яка залежить від його погляду, вподобання, почуття. Факт інтерпретується, фотограф перетворює його на носія власних переконань й уявлень. Фотографування фіксує процеси навіть швидкоплинні й ледве вловимі. Здатність фотографа схопити миттєвості часу обертається фактом ілюзорності можливих світів, побачених ним в об'єктиві фотокамери. В цей момент для нього зовнішній світ уподібнюється поезії, де думка грає зі словами і значеннями так само, як природа спонтанно грає з власною структурою. В літературі письменник вдається до подвійної гри. Він ба-

чить і відчуває гру реальності — безкінечність її метаморфоз і перетворень. Коли літератор відтворює метаморфози, він влаштовує власну гру — примушує слова прикрашатися, трансформуючи їх значення. Щодо фотографа, то він має справу лише з однією грою — тією, яку природа веде з своїми структурами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Засадничими науковими текстами в сучасному дискурсі фотографії дотепер вважаються «Про фотографію» С. Зонтаг (Sontag, 1990) і «Camera lucida» Р. Барта (Barthes, 1982). Думка Зонтаг про фотографію, яка порушує співвідношення живого і неживого, виявляє зображення як парадоксальну форму життя, суголосна з позицією Р. Барта, який наголошує на близькості фотографії з театром. Він звертає увагу на фіксацію миттєвості, внаслідок чого вона перетворюється на смерть. Тотальне фотографування виявляє страх передплинністю життя і прагнення сучасної людини спіймати невовимий рух часу.

У книгах «Про фотографію» і «Щодо болю інших» Зонтаг також стверджує, що фотографічне зображення більше не здатне розгнівати, спонукати, що візуальне уявлення страждання стало клішованим, що люди зазнали натиску сенсаційної фотографії, і що в результаті здатність до етичної оцінки знизилася. За її думкою, світлина може і повинна представляти людські страждання, встановлювати близькість до них через візуальну рамку, яка змушує людей бути уважними до людської ціни війни, голоду та руйнувань у місцях, далеких від нас як географічно, так і культурно (Sontag, 1990, p. 86).

М. Рослер порушує питання про фотографічну достовірність та відповідальність фотографів, про роль різних фотографічних практик у подоланні соціальної несправедливості. Вона вважає, що документалістика постійно балансує на межі своєї загибелі. Її вимоги прямої інформації без інтерпретації є нереалістичними. Світ мистецтва, що охоплює фотографію, може стиснути документалістику до смерті, або, можливо, вся фотографія вже стала ностальгією справою, переходом до постфотографії, залишаючи позаду і фотографію, і фотографа (дет. див.: Rosler, 2004, p. 8).

Д. Батлер полемізує із С. Зонтаг про наслідки фотографічної репрезентації страждання. Зон-

таг стверджувала, що фотографії здатні миттєво схвилювати, але вони не здатні створити інтерпретацію. Фотографія стає ефективною у політичному інформуванні тільки тому, що вона сприймається у контексті відповідної політичної свідомості. Натомість Батлер доводить, що політична свідомість, яка спонукає фотографа прийняти ці обмеження та створити відповідну фотографію, сама вбудована у кадр (Butler, 2005, p. 24).

Методологія дослідження. Фотографія зображує, вона має репрезентативну та референційну функцію. Важливі питання, які порушує ця референційна функція: про додаткові фотографічні ефекти повідомлення; про зв'язок її діапазону зображення з діапазоном самого об'єкта; про реальність, яку вона презентує й обмеження реальності рамкою її презентації.

Якщо фотографія не лише зображує подію, але й створює і доповнює її, якщо фотографія повторює і продовжує подію, тоді фотографія не є наслідком події, але стає вирішальною для її відтворення, її читання, її нерозбірливості і самого її статусу як реальності. Фотографування подій може бути способом власного внеску у те, що відбувається, забезпечити візуальне відображення та документування цих подій, надаючи їм у певному сенсі статус історії. Візьмемо це припущення за робочу гіпотезу. Метою розвідки обраного художнього тексту є виявлення здатності фотографії, або більше того, фотографа впливати на подію; переконання в тому, що фотографія пов'язана з вторгненням, а фотографування не є ним.

Результати дослідження. Головний герой роману А. Переса Реверте «Баталіст» Андреас Фольк — військовий фотограф, художник-баталіст. Все життя він провів в гарячих точках, тож не дивно, що кожен конфлікт знайшов відображення в пам'яті героя. Фольк побачив за своє життя чимало осіб, більшу частину — в об'єктиві фотокамери. «Більшість осіб, що з'являлися на фотографіях, розпадалися на сотні невизначених рис на тлі мінливих пейзажів, чий назви він міг відновити лише напружуючи пам'ять: Кіпр, В'єтнам, Ліван, Камбоджа, Еритрея, Сальвадор, Нікарагуа, Ангола, Мозамбік, Ірак, Балкани, самотні вилазки в пошуках здобичі, блукання без початку і кінця, похмурі ландшафти обширної географії

лих, війни, що змінюються іншими війнами, люди, що були замінені іншими людьми, мерці, що змінилися іншими мерцями. Численні негативи, з яких він пам'ятав один на сотню, на п'ятсот, на тисячу. І всюди неминуче одне і те ж — жах, що не змінився за століття, за всю Історію, як нескінченна наїжджена колія в тісних межах вулиць. Графічна точність незмінна, тому що існує один-єдиний незмінний в усі часи жах» (Pérez-Reverte, 2004, p. 12). Для нього війна — це не просто сенсаційна подія, це складова його життя, адже саме вона принесла йому славу, саме тут він зробив сотні світлин, які згодом побачив увесь світ. І хоча кожен із фотокадрів був оригінальним й неповторним, всі вони мають дещо спільне — зображують оскал війни, демонструючи її жорстокість та цинічність. У кожному з воєнних епізодів героєм виступає лише його німим свідком, безмовним фіксатором насилля, розпачу, агонії. Та лише хорватська війна змінює Фолька. Сотні смертей до того не змогли суттєво вплинути на світогляд фотографа, вони лише закарбувалися, знайшли відбиток в його пам'яті. І лише загибель Ольвідо Феррари — людини, яка пліч-о-пліч пройшла з ним по місцях бойових дій, щось обірвала в його житті. Для Фолька це була не просто загибель коханої людини, це смерть, яку він не зміг застерегти. Лише фатальний випадок, який обірвав життя, став останньою краплею, що переповнив чашу його терпіння. «Він не збирався виправдовувати жорстоку правдивість своїх знімків, подібно до інших фотографів — тим, хто стверджує, ніби рветься в гарячі точки, тому що ненавидить війну і бажає покінчити з нею назавжди. Він не збирався колекціонувати різні прояви буття і не намагався їх витлумачити. Він хотів лише одного — досягнути закони і формули, підібрати ключ до шифру, який зробить терпним будь-який біль. Від початку він шукав щось особливе — точку відліку, фокус, який допоможе прорахувати або вловити інтуїтивно плутанину вигнутих і прямих ліній, головоломку, безладний рух шахових фігур, крізь який проступає механізм життя і смерті, хаосу і його проявів; його цікавила війна як структура, як голий безсоромний скелет гігантського космічного абсурду» (Pérez-Reverte, 2004, p. 8). Він вирішив усамітнитися в закинутій башті, що височіла над бухтою Арраес поблизу Пу-

ерто-Умбрія на півдні Андалусії, задля реалізації творчого задуму, де фотографія постала б основою його нового творіння — фрески, яка повинна була стати апофеозом війни. завершенням його багаторічних творчих пошуків, а її сюжет повинен був увібрати в себе всі закони людського суспільства, існування та війни. Панорама, що зображає війну. Такі картини вражають кожного, чи-то знавця, чи-то недосвідченого глядача; і Фольк почав підготовку. Перш ніж придбати цю вежу і оселитися в ній, він кілька років збирав матеріали, ходив по музеях, вивчаючи жанр. Від батальних залів Ескоріал і Версаля до фресок Рівери і Ороско, від грецьких амфор до млина Фраїле, від спеціальних книг до творів, виставлених в музеях Європи та Америки. Його фреска мала стати результатом цих пошуків; в ній мало бути все: воїни, що надягають лати на червоному або чорному теракоті, легіонери, вигравіювані на колоні Траяна, gobелен з Байє, «Флерю» Кардучі, «Сан-Кінтін» очима Луки Джордано, кривава бійня Антоніо Темпести, «Битва при Ангіарі» Леонардо да Вінчі, гравюри Калоті, «Троянська пожежа» Коллантеса, «Друге травня» і «Лиха» Гойї, «Самогубство Саула» Брейгеля-старшого, грабежі і пожежі Брейгеля-молодшого і Фальконе, «Битва при Боргон'оне», «Тетуан» Фортуні, наполеонівські гренадери і вершники Месон'є і Детайле, «Кавалерійська атака при Ліні» Мулене і Роде, «Взяття обителі» Пандольфо Виріши, «Нічна битва» Матео Стома, «Середньовічна сутичка» Паоло Уччелло і безліч інших шедеврів. Технічні завдання, які ставив перед ним подібний жанр, змушували вивчати твори, присвячені не лише війні. У деяких жадливіх картинах і гравюрах Гойї, на фресках і полотнах Джотто, Белліні і П'єро делла Франчески, в мексиканських настінних розписах або в творах сучасних художників — Леже, Кіріко, Шагала або перших кубістів — Фольк шукав і знаходив рішення практичних питань. Як і майстерність фотографа, що вибирає фокус, світло і експозицію, старанно наводячи об'єктив на предмет, який він збирається зафіксувати, живопис також містить певну систему формул, законів, досвіду, інтуїції і, звичайно ж, натхнення прагне до істинного відображення життя. Зображення було незвичайним поєднанням запозичених із живопису та фотографії сюжетів, чиє існу-

вання ставало можливим завдяки художнику, який вирішив їх об'єднати. За задумом Фолька, фреска не призначалася для вічного життя, навіть не було задуму показувати її відвідувачам. Закінчивши роботу, він збирався покинути вежу і кинути своє творіння напризволяще. І лише наприкінці процесу Фольк сказав: «Так чи інакше, це далеко не найкраща робота. І все ж вона досконала» (Pérez-Reverte, 2004, p. 102).

Під час роботи над фрескою з глибин пам'яті героя виринають спогади, що складаються в колажну картину його життя. Фреска — це один із видів мистецтва, який на відміну від фотографії є більш довгим і складним у виконанні, проте саме вона стала для Фолька логічним результатом довгих років споглядання за реальністю через об'єктив фотоапарата. «Він уважно розглядав фреску і нові тріщини, що утворилися на ній. Кругова панорама на круглій стіні вежі складалася з розрізнених фрагментів, написаних олією. Інший простір покривали начерки вугіллям, чорні лінії, розкидані по білосніжній поверхні ґрунтовки. Безкрайній тривожний пейзаж, безіменний, без часу і дати; на його тлі напівзасипаний піском щит, забризканий кров'ю середньовічний шолом, гвинтівка над лісом дерев'яних хрестів, обнесене стіною давнє місто, сучасні вежі зі скла і бетону були скоріше мимовільними сусідами, ніж символами часу. Фольк працював терпляче і ретельно. Він непогано володів технікою, проте не сподівався створити шедевр. Він вмів малювати, але був посереднім художником і усвідомлював це. По правді кажучи, свої здібності він оцінював вельми скромно, але фреска призначалася єдиному глядачу, йому самому, і не була витвором мистецтва. Швидше — дітищем пам'яті, видобутком очей, тридцять років поспіль прикутих до видошукача фотокамери. Звідси розкадровка (найбільше тут доречно саме це слово) і всі ці жорсткі лінії і невблаганно прямі кути, що частково нагадують кубізм, через що силуети живих істот і предметів здавалися невблаганно жорсткими обрисами ровів або колючого дроту. Стіна першого поверху представляла собою єдину панораму довжиною близько двадцяти п'яти метрів і майже триметрової висоти» (Pérez-Reverte, 2004, p. 3). Лінії зі спрямованою напруженістю і динамічною імпульсивністю, фактури, тони, колорит та інші візуальні засоби здатні акцентувати

увагу на окремі виразні властивості предмету зображення, перетворювати його на носія внутрішніх сил, перекладати зафіксований факт на чуттєву емоційну мову.

Ключове місце в сюжеті твору постає війна Хорватії за незалежність. Битва за Вуковар (25.08-18.11.1991) — найбільша і найкривавіша 87-денна облога хорватського міста Вуковар з боку Югославської народної армії за допомогою сербських воєнізованих формувань з серпня по листопад 1991 року завершилася поразкою місцевого підрозділу хорватської національної гвардії, великим спустошенням Вуковара та численними вбивствами і переслідуваннями хорватського населення. У битві загинуло від 2900 до 3600 людей. Хоча битва і обернулася значною й символічною втратою для Хорватії, перемога в ній дісталася Югославській народній армії дорогою ціною, і вона допомогла Хорватії здобути міжнародну підтримку своєї незалежності. Битва за Вуковар стала тим перехрестям, де перетнулись шляхи двох героїв твору, зокрема, після цієї битви військовий фотограф Фольк зробив знімок тоді ще нікому невідомого хорватського солдата, одного з сотень таких же бійців хорватської армії. «Він підніс до обличчя камеру, і, поки встановлював відповідні фокус і діафрагму, пропустив повз пару солдатів і майже випадково вибрав третього: світлі, абсолютно порожні очі, розпливчаті від втоми риси, шкіра, вкрита краплинами поту, від якого злипалося брудне розпатлане волосся на лобі; і старий АК-47, що недбало лежав на правому плечі, який притримувала перев'язана бурим зашкарбленим бинтом рука. Клацнув затвор камери, Фольк пішов далі — ось і все. Фотографію опублікували чотири тижні по тому, коли впав Вуковар і були знищені всі його захисники. Кадр перетворився в символ тієї війни або, як висловився суддя, який вручив йому престижну нагороду «Європа-Фокус» за той рік — в символ всіх воєн і всіх воїнів» (Pérez-Reverte, 2004, р. 13).

Ця світлина, що зображувала простого хорватського солдата Іво Марковича, одного з десятків чи сотень подібних, стала поворотним моментом у житті героїв. На початку війни в країні він був змушений вступити в ряди хорватської армії, де воював за Вуковар. Битва закінчилась поразкою і тоді відступаючи разом

із товаришами герой став об'єктом світлини Фолька. Ця світлина стала фатальною в житті простого хорватського солдата. В один момент він перетворився на героя, символ незламності та боротьби свого народу, разом з тим фотографія стала смертним вироком для сім'ї героя: жінка та син Марковича були вбиті партизанами сербської армії, а сам він потрапив у полон, де і дізнався про загибель своїх близьких. Після звільнення з полону життя героя кардинально змінилось. Він вирішив знайти винних у смерті рідних та поквитатися з ними. Після довгих пошуків Маркович опинився в Іспанії, на порозі дому Фолька. Всі ці пошуки дались йому нелегко, але мали одну мету — винний повинен понести покарання. Зрештою Маркович розуміє, що вбивство Фолька не поверне його сім'ю, не зробить його щасливим та і сам Фольк вже давно заплатив свою данину війні, втративши найдорожче — свою кохану дівчину, а разом з нею і єдине кохання свого життя.

Висновки. У підсумку визначаємо наступні властивості фотографії: ставати зафіксованим досвідом, покликаним привласнити фотографоване, поставити себе у відносини зі світом, які відчуються як знання; бути інтерпретацією автора, стурбованого зображенням реальності і слухняного прихованих імперативів власного смаку та понять; залишатися завжди свідченням / підтвердженням подій, візуальною підставою ствердження, що існує чи існувало подібне до зображення на світлинці; викликати відчуття зворушливості, створюючи ефект присутності через спогади про себе.

Автор роману переконливо доводить, що сила світлини полягає в тому, що вона дозволяє уважно роздивитися миттєвість, якій загрожує забуття. Для головного героя фотографія (як і фреска) стають засобами самоідентифікації і самопрезентації. Для нього колекціонування фотографій подібно до колекціонування світу.

Фотографування активізує соціальну пам'ять людини. Автор змальовує війну як трагедію людського суспільства, яка не втрачає своєї актуальності починаючи з первісних часів і закінчуючи сьогоденням. Війна стає тим соціальним катаклізмом, який руйнує усталені порядки, усталене життя соціуму та разом з тим соціум по-різному сприймає цей катаклізм, цю загрозу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Barthes, R. (2002). *Ecrire / Roland Barthes. Oeuvres complètes*. Seuil.
2. Barthes, R. (1982) *Camera lucida*. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf
3. Butler, J. (2005). *Photography, war, outrage. PMLA, 120 (3)*. Cambridge University Press New York. 822–827. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/25486216>
4. Pérez-Reverte, A. (2004). *El pintor de batallas*. Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=81690&p=2> <https://www.litmir.me/br/?b=81690>
5. Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions. Selected writings, 1975-2001*. October Books. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/document/401535944/Martha-Rosler-Decoys-and-Disruptions-Selected-Writings-1975-2001-October-Books-pdf#>
6. Sontag, S. (1990). *On photography*. Anchor Books.

REFERENCES

1. Barthes, R. (2002). *Ecrire / Roland Barthes. Oeuvres complètes*. Seuil.
2. Barthes, R. (1982) *Camera lucida*. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf
3. Butler, J. (2005). *Photography, war, outrage. PMLA, 120 (3)*. Cambridge University Press New York. 822-827. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/25486216>
4. Pérez-Reverte, A. (2004). *El pintor de batallas*. Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=81690&p=2> <https://www.litmir.me/br/?b=81690>
5. Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions. Selected writings, 1975-2001*. October Books. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/document/401535944/Martha-Rosler-Decoys-and-Disruptions-Selected-Writings-1975-2001-October-Books-pdf#>
6. Sontag, S. (1990). *On photography*. Anchor Books.