

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУР

УДК 821.111.09''1888/1952''

DOI 10.47388/2072-3490/lunn2025-70-2-103-116

ПО ДРУГУЮ СТОРОНУ ОБЪЕКТИВА: ГРАНИЦЫ И ПОСЛЕДСТВИЯ (на материале произведений *A Spoilt Negative* Э. У. Хорнунга и *The Little Photographer* Д. дю Морье)

Т. А. Полуэктова

Красноярский государственный педагогический университет
им. В. П. Астафьева, Красноярск, Россия

Статья посвящена практически не исследованному в отечественном литературоведении образу подглядывающего фотографа, проблеме пересечения этических границ и вытекающих из этого последствий. В рассказе *A Spoilt Negative* Э. Хорнунга и новелле «Маленький фотограф» Д. дю Морье пересечение границ, выступающее главной сюжетной коллизией, можно обозначить как смыслообразующее явление, способствующее конструированию иерархии смыслов. Так, фотограф в рассказе Э. Хорнунга создает фото своей тайной возлюбленной, желая обладать хотя бы ее изображением. Однако «фотоподглядывание» становится ей известным, а фотограф совершает роковую, на первый взгляд, ошибку: в результате наложения одного негатива на другой получается «испорченный» негатив. Несмотря на это, фотограф прощен, финал благополучен. Нарушение границ, окрашенное писательской иронией, приводит к созданию семьи как главной ценности викторианской эпохи. Трагический исход ожидает тайный союз курортного фотографа и замужней женщины в новелле Д. дю Морье «Маленький фотограф»: созданные снимки носят компрометирующий характер, после гибели фотографа ставя под угрозу брак маркизы. Статичные изображения, представляющие различные статусы маркизы, создают ее многогранный образ, способствуя углубленному психологизму всей новеллы. Автор статьи приходит к выводу о функциональности фотографии в рассказе *A Spoilt Negative* Э. Хорнунга и новелле «Маленький фотограф» Д. дю Морье. Принадлежность этих текстов различным историко-литературным периодам обуславливает как прагматику фотографий, так и образ их создателя — человека, стоящего по другую сторону объектива.

Ключевые слова: фотограф; фотографический экфрасис; Э. У. Хорнунг; *A Spoilt Negative*; Д. дю Морье; «Маленький фотограф».

Цитирование: Полуэктова Т. А. По другую сторону объектива: границы и последствия (на материале произведений *A Spoilt Negative* Э. У. Хорнунга и «Маленький фотограф» Д. дю

Морье) // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2025. Вып. 2 (70). С. 103–116. DOI 10.47388/2072-3490/lunn2025-70-2-103-116.

**On the Other Side of the Camera Lens: Limits and Consequences
(Based on E. W. Hornung's *A Spoilt Negative*
and D. Du Maurier's *The Little Photographer*)**

Tatyana A. Poluektova

Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev,
Krasnoyarsk, Russia

The article is devoted to the image of a peeping photographer, which has remained virtually unexplored in Russian literary studies: the problem of crossing ethical boundaries and the consequences that follow. In the story *A Spoilt Negative* by E. Hornung and the novella *The Little Photographer* by D. du Maurier, crossing boundaries, which is the main plot collision, can be designated as a meaning-forming phenomenon that contributes to the construction of a hierarchy of meanings. Thus, the photographer in E. Hornung's story creates a photo of his secret lover, wanting to possess at least her image. However, this instance of "photo peeping" becomes known to her, and the photographer makes a mistake that looks fatal at first glance: as a result of superimposing one negative on another, a "spoiled" negative is obtained. Despite this, the photographer is forgiven, and the ending is happy. The violation of boundaries, colored by the writer's irony, leads to the creation of a family as the main value of the Victorian era. The secret union of a resort photographer and a married woman in D. du Maurier's short story *The Little Photographer* ends tragically: after his death, the pictures he had taken earlier become compromising, threatening the marriage of the Marquise. Static depictions of the Marquise's different statuses construct her multidimensional portrayal, enhancing the narrative's psychological depth. The author of the article comes to the conclusion about the functionality of photography in *A Spoilt Negative* by E. Hornung and *The Little Photographer* by D. du Maurier. Since these stories belong to different historical and literary periods, this fact alone in many ways determines both the pragmatics of the photographs in the narrative and the specifics of the image of their creator as the man on the other side of the lens.

Key words: photographer; photographic ekphrasis; E. W. Hornung, *A Spoilt Negative*, D. du Maurier, *The Little Photographer*.

Citation: Poluektova, Tatyana A. (2025) On the Other Side of the Camera Lens: Limits and Consequences (Based on E. W. Hornung's *A Spoilt Negative* and D. Du Maurier's *The Little Photographer*). *LUNN Bulletin*, 2 (70), 103–116. DOI 10.47388/2072-3490/lunn2025-70-2-103-116.

1. Введение

Весьма вероятно, что образ подглядывающего фотографа в художественной литературе восходит к известной легенде XI в. о молодой леди Годиве, проезжавшей обнаженной на лошади ради спасения жителей города Ковентри от непомерно высоких налогов. Том, составивший исключение и тем

самым нарушивший договоренность, все-таки выглянул в окно, чтобы взглянуть на красавицу, заплатив за это потерей зрения. Известное крылатое выражение «подглядывающий Том» получило художественное осмысление в произведениях писателей о фотографах начиная со второй половины XIX в. Так, с 1860-х гг. в образцах малой прозы, преимущественно в рассказах и новеллах, главным героем зачастую становился фотограф — профессионал либо любитель, — фотографирующий человека без его ведома. При этом писатели уделяли особое внимание описанию как непосредственно процесса создания фотографий, так и их восприятия персонажами.

Рассмотрим репрезентативные образцы в произведениях английских писателей конца XIX и середины XX в., в которых мотив подглядывания фотографом является структурообразующим.

2. Характеристика материала и методов исследования

В качестве материала данного исследования выступили образцы английской малой прозы — рассказ Э. Хорнунга «Испорченный негатив» (*A Spoilt Negative*) и новелла Д. дю Морье «Маленький фотограф» (*The Little Photographer*).

Теоретическую основу работы составили труды по философии фотографии (Р. Барт [Барт 2016], Е. Васильева [Васильева 2019], Л. Н. Полубояринова [Полубояринова 2014], С. Сонтаг [Сонтаг 2013], С. Кук [Cook 2019], С. Шелангоски [Shelangoskie 2013, 2020]), модернизму как явлению в культуре XX в. (Н. П. Михальская [Михальская 1998], Н. И. Рейнгольд [Рейнгольд 2017]), поэтике творчества Э. Хорнунга (М. Данн [Dunn 2016], Н. Мо [Мо 2023]) и Д. дю Морье (Г. А. Анджапаридзе [Анджапаридзе 1989], С. Жижек [Žižek 2005], К. Ренье [Reynier 2018]). В работе применялись следующие методы: культурно-исторический, интермедиаальный, типологический.

3. Результаты исследования и их обсуждение

3.1. Смыслообразующий потенциал «испорченного» негатива в рассказе Эрнеста Хорнунга *A Spoilt Negative*

Образ фотографа представлен в творчестве английского писателя и журналиста Эрнеста Уильяма Хорнунга (E. W. Hornung, 1866–1921), дружившего с А. Конан Дойлом. Писательская ирония направлена на ситуацию с негативами в не переведенном на русский язык рассказе *A Spoilt Negative* («Испорченный негатив»), опубликованном в ежемесячном лондонском иллюстрированном литературном журнале *Belgravia* в 1888 г. и включенном в 1998 г. в критическую антологию *The Short Story and Photography: 1880's-1980's* под редакцией Дж. Рэбб.

Фотографический дискурс проявляется в этом рассказе на нескольких уровнях, начиная с заглавия, отсылающего читателя в мир фотографических

негативов конца XIX в. Главный герой — Дик Оберн (Dick Auburn), который, по словам повествователя, был «художником: ни живописцем, ни скульптором, ни музыкантом, ни тем более почитателем какого-либо изобразительного искусства — и все же художником» (здесь и далее перевод наш. — Т. П.) (Hornung 1998: 2). Опытный фотограф-любитель добросовестно относился к своему делу, предпочитая индивидуальные фотопортреты групповым. Однажды заводчик крупного рогатого скота, старый колонист, обратился к нему с просьбой — сделать снимок выставочных коровы и теленка породы Олдерни. После выполнения заказа Дик увидел Элси Кесвик, спящую в гамаке, свою тайную возлюбленную и «желанную модель» (Ibid.: 7). Желая тайно получить негатив с ее изображением, Дик успевает ее сфотографировать, чувствуя себя при этом успешным грабителем. Однако читателю, в отличие от Дика, становится известно, что Элси в этот момент притворялась спящей, преследуя определенную цель — разбить вдребезги негатив и «... пресечь в зародыше задуманное им продолжение, — и осыпать его оскорблениями и тем самым полностью уничтожить!» (Ibid.: 10). Для нее важно было понять, действительно ли она для него дороже, нежели его искусство. «Спящая» Элси пытается контролировать ситуацию. Зачастую «она была самой злостной нарушительницей... : дразнила его во время таких важных процессов, как проявка, печать и тонирование; и только она одна осмеливалась захлопнуть крошечной розовой ладошкой отверстие объектива, пока он наводил фокус, ... в результате чего изображение получилось перевернутым» (Ibid.: 5).

Поставив «темную палатку» — фотолабораторию, Дик приступил к проявлению негатива. Однако результат был ошеломляющим для обоих: «...на пластине были форма и лицо Элси — черные, как чернила, конечно, с обычной инверсией света. Но из стройной головы торчали два больших рога — из-под ног свисал безошибочно узнаваемый хвост — она явно опиралась на четыре раздвоенных копыта, а ее рука лежала на спине существа, напоминавшего уродливую черную собаку! ... В результате получилось буквальное и лаконичное изображение Красавицы и Чудовища» (Ibid.: 14). Этот непреднамеренный снимок явился результатом ошибки Дика: при фотографировании вместо нового негатива он использовал негатив с фермерской призовой коровой. Оскорбленная и плачущая Элси обвинила Дика в заранее продуманной вульгарной уловке, чтобы выставить ее схожей с этим животным. Не находя себе места, Дик был полон решимости выпить химикаты в качестве смертельного яда. После ситуации умолчания читатель становится свидетелем примирения и обоюдного принятия решения персонажами: «Мы сохраним негатив навеки веков. Он будет храниться для потомков как непрерывная летопись!» (Ibid.: 15).

Начиная с 1860-х гг. викторианцы были осведомлены не только о документальной силе фотографии, но и о возможности фотографических манипуляций. Достаточно распространенной была техника двойной экспозиции, суть которой заключалась в том, что объединение двух фотонегативов приводило к созданию одного позитивного изображения, предполагавшего различные варианты использования и интерпретации (Cook 2019: 74). Многие профессиональные фотографы использовали в различных целях технические знания о фотографии, нередко выступавшей средством обмана викторианцев, несмотря на то что «к середине девятнадцатого века широкая общественность была знакома с идеей о том, что с помощью фотографии можно манипулировать и что ее часто использовали с этой целью в определенных контекстах. Манипулирование было распространено в художественной и спиритической фотографии, и манипулятивные приемы, характерные для этих сфер, часто становились известными публике» (Ibid.: 75). Создававшийся эффект был наиболее применим в спиритуализме, а именно — в спиритических фотографиях, репрезентировавших псевдовстречу живых с духами умерших людей.

В рассказе Э. Хорнунга испорченный негатив, ставший результатом случайности, выступает определяющим мотивом в развитии любовной линии Дика и Элси (Ibid.: 80). В рамках своего исследования Ю. Т. Натали Мо (Y. T. Natalie Mo) рассматривает рассказ Э. Хорнунга с точки зрения романтического подтекста фотографии (Mo 2023: 82). С одной стороны, обладание негативом частично удовлетворяет его желание вступить со своенравной, но столь любимой им Элси Кесвик в романтические отношения, с другой стороны, «она — настоящий оригинал, гораздо лучший, чем негатив, который он обычно предпочитал вместо легко портящейся фотографии» (Ibid.: 113). Писатель, иронично обыгрывающий ситуацию с испорченным негативом, разрешает ее в романтическом ключе с благоприятным финалом: «...его руки совсем отпустили ее и на мгновение замерли, словно эполеты. Затем каким-то образом он наклонился вперед и привлек ее к себе через три фута стекла и химикатов. Тогда — о, благословенный рубиновый свет! Что значит покрасневшая щека в твоём багровом сиянии?» (Hornung 1998: 15).

Э. Хорнунг предвосхищает счастливый брак Дика Оберна и Элси Кесвик, основанный, безусловно, на искренности и гармонии. В рассказе «Испорченный негатив» писатель преследует цель, напрямую перекликавшуюся с одной из задач викторианского романа, дидактичного по определению, — утверждение культа семьи, семейных ценностей и добродетелей, в котором «крайне редко брак выступал ненадежным средством обеспечения счастливого финала» (Рейнгольд 2017: 68). Соответствует традиции и рыцарское поведение Дика Оберна, обусловленное природным благородством и кодексом викторианского джентльмена.

Таким образом, «испорченность» негатива способствует благополучной развязке в романтическом духе (Cook 2019: 80). С. Кук, рассматривая рассказ Э. Хорнунга в контексте историй второй половины XIX в. о двойных негативах, утверждает функциональность фотографического дискурса в их поэтике: «Это не просто рассказы о фотографии, а истории, в которых описанная специфическая техника негатива влияет на сюжет и форму. Двойная экспозиция влияет на сюжет каждой истории, в то время как двойные негативы усиливают этот эффект на уровне повествовательной структуры» (Ibid.: 78). Фотографический дискурс проявляется в том числе и на лексическом уровне рассказа, включающем такие маркеры, как: футляр с камерой, телескопический штатив, эбонитовые подносы, пирогалловая кислота, аммиак, бромид и др., отражающие специфику создания и проявления фотографий этого периода.

Главный герой — добродушный фотограф-любитель — представлен в рассказе на всех этапах процесса фотографирования: от выбора объекта до непосредственного проявления негативов. Читатель, погружаемый писателем в атмосферу фотографического, словно становится помощником Дика в его фотолаборатории, сравниваемой с подземным миром, откуда «исходили самые отвратительные запахи и испарения. Сам Дик следовал за этими запахами-завхватчиками из преисподней, бледный и измученный, с пятнами на руках — не от крови, конечно, а от какого-то ядовитого химического соединения, которое гораздо труднее было стереть» (Hornung 1998: 3). Представленный портрет фотографа воплощает образ мага, со свойственными ему стереотипными чертами, распространенный среди викторианцев: его «темная палатка» «соответствовала своему назначению, проливая зловещий свет на оккультную алхимию этого истинного волшебника, фотографа, чьи дела на самом деле являлись делами тьмы» (Ibid.: 7). Э. Хорнунг, несмотря на то что иронично обыгрывает фотографическую «неудачу» Дика, использует при создании его образа маркерные черты, отражающие распространенное восприятие фотографа второй половины XIX в.: маг, волшебник, «грабитель», принадлежащий подземному миру, окутанный тьмой и связанный с оккультизмом.

Образ фотографа, окруженный ореолом таинственного и сверхъестественного, часто встречается в мистической фотоэкфрастической прозе середины XIX в.: например, в рассказе *Tale of a Dry Plate* («Рассказ о сухой пластинке», 1885) британского прозаика Уильяма Гилберта (William Gilbert, 1836–1911). Детальное описание процесса проявления пластинок схоже с колдовством, а фотограф, проникающий в темный мир мертвых, подобен магу.

Социокультурная проблематика рассказа напрямую связана с интенцией фотографа, запечатлевающего человека без его ведома, и ее последствиями. Э. Хорнунг в рассказе обыгрывает эту ситуацию, в то время как уже в конце XIX — начале XX в. это стало настоящей проблемой, не говоря о конце XX —

начале XXI в. Обвиняя Дика в целенаправленной уловке, Элси называет его «чудовищем» и «Брутом». Ее страх заключается не только в том, что он создал чудовищный образ. Опасения Элси связаны с тем, что с негатива, в отличие от дагеротипа, возможно снять бесконечное количество копий, и тогда ее репутация будет поколеблена. Если бы Дик преследовал именно эти цели, опасения были бы не напрасны.

Исследователи, занимающиеся спецификой восприятия фотографии во второй половине XIX — начале XX в., единодушны в обозначении такого пространственного чувства, как опасения перед камерой, вызывающие «страх перед фотографией — это страх глубокого проникновения: в личное нутро, тело, разум — и в конечном итоге проникновение во что-то настолько глубокое и непознаваемое, что его можно обозначить лишь приблизительно такими терминами, как “душа” или “дух”» (Dunn 2016: 142).

Сьюзен Шелангоски отмечает определенную обеспокоенность человека конца XIX в. относительно фотографии, начинающей влиять на частную жизнь, и указывает на переосмысление в художественных произведениях реальных ситуаций: «...эти истории переосмысливают коммерческие сюжеты из периодической печати, изображающие фотографов как корыстных спекулянтов, наживающихся на ничего не подозревающей публике» (Shelangoskie 2013: 99). Одним из аргументов в подтверждение этого мнения служит иллюстрация на обложке американского еженедельного сатирического журнала *Puck* от 15 июля 1891 г. (vol. XXIX, iss. 749), отражающего злободневные вопросы. На ней изображена девушка, идущая по пляжу, на которую направлены фотоаппараты более двадцати довольных фотографов-мужчин, заполонивших все пространство: на пляже, воздушном шаре, пароходе и др. Изображение указывает на тенденцию, связанную с повсеместным распространением фотоаппарата, с тем, что с 1880-х гг. процесс фотографирования, как и сами фотоаппараты, упростился и стал более доступным для освоения, а нечистые на руку фотографы использовали это в своих корыстных целях: «...пресса начала изображать фотографа как надоедливую и потенциально опасную вредителя, а “кодакинг” рассматривался как социальная чума, которую следует сдерживать законом» (Madloch 2016: 378).

Опираясь на газетные материалы конца XIX в., С. Шелангоски отмечает, что в это время в активном употреблении было обозначение *camera fiend* («камер-монстр»), представляющее собой «особый дискомфорт относительно ... использования фотографических технологий в рамках установленных норм приличия» (Shelangoskie 2020: 721). Нарушение личных границ, принявшее угрожающую форму, отразилось и в не переведенном на русский язык романе Э. В. Хорнунга *The Camera Fiend* (1911). Воплощением фотозлодея выступает ученый-изобретатель, создавший камеру для антигуманных экспериментов: он

охотился за человеческой душой, покидающей тело. Экстраординарная кощунственность эксперимента воплощена и в самом устройстве, представлявшем собой пистолет и камеру с разных сторон. На обложке издания, выполненного в черно-красной гамме, изображен человек, сосредоточенно-злобно смотрящий на читателя и держащий портативную камеру, создавая эффект присутствия.

3.2. Прагматика компрометирующих фотографий в новелле Д. дю Морье «Маленький фотограф»

Спустя более полувека, в начале 1950-х гг., английская писательница Д. дю Морье, словно ведя диалог с Э. Хорнунгом, художественно осмысляет изменившиеся представления о фотографе, пересекающем границу дозволенного, и возможностях фотографии как таковой. Если в рассказе писателя конца XIX в. благодаря «испорченной» фотографии все заканчивается благополучно, то в новелле Д. дю Морье «Маленький фотограф» (*The Little Photographer*, 1952) снимки приобретают ярко выраженный компрометирующий статус и стоят фотографу жизни. Теперь не только и не столько технические возможности камеры становятся подспорьем его стратегии, сколько психологически-изощренные уловки, подкрепленные камерой.

В начале новеллы мы знакомимся с маркизой, отдыхающей с двумя детьми и гувернанткой на морском побережье. Брак с богатым, знатным и немолодым, за сорок, Эдуаром обеспечил ее финансовое благополучие, роскошь, повлекшие за собой однообразие и пресыщение жизнью: «Прилечь отдохнуть, встать, снова прилечь — вся жизнь проходит в чередовании этих нескончаемых “отдыхов”» (Дю Морье 1989: 100).

Знакомство с мосье Полем, местным курортным фотографом, дало ей необходимые эмоции — восторг и упоение, которых она не получала от занятого мужа. Ее привлекала в фотографе его покорность и самозабвенная преданность, а также врожденная хромота, вызывавшая жалость. Папоротниковая поляна на скалистом мысе вдаль от наполненного отдыхающими пляжа стала местом их тайных встреч и фоном для фотографий. Спустя две недели, когда маркиза, перестав ощущать прелесть этих свиданий, пыталась всячески задеть его самолюбие, фотограф решительно объявил, что всю жизнь, тайно, будет следовать за ней. Ощувив на себе ее презрение, мосье Поль со всей серьезностью пригрозил ей оглаской фотографий мужу, у которого, по его словам, «не останется никаких сомнений в том, что вы ему неверны, что вы испорченная женщина» (там же: 126). Ощувив панический ужас, маркиза, не владея собой, столкнула с обрыва нагнувшегося за своей палкой фотографа, тело которого было поглощено морем. Спешно приехавший через пару дней из Парижа по ее вызову Эдуар привнес, на первый взгляд, прежний покой в жизнь маркизы. Но ненадолго: сестра фотографа, убитая горем, практически перед отъездом

семейства предъявила маркизе найденные ею снимки — доказательства свиданий: «Собственно говоря, она (маркиза. — Т. П.) даже и не знала об их существовании. Это были фотографии, снятые в папоротниках. Да, да, там, на поляне, забыв обо всем на свете, полная страстной неги, она частенько дремала, положив под голову его куртку, и слышала сквозь сон, как щелкает камера. Это придавало их встречам особую пикантность. Некоторые снимки он ей показывал. Но этих она не видела» (там же: 136). Новелла заканчивается отъездом и долгосрочным соглашением между маркизой и сестрой фотографа, обещающей в самое ближайшее время навестить их в Париже.

Новелла Д. дю Морье, так же как и рассказ Э. Хорнунга, включена в упомянутую выше антологию под редакцией Дж. Рэбб, что уже само по себе указывает на основополагающую роль темы фотографии в произведении. В многочисленных зарубежных исследованиях, посвященных новелле Д. дю Морье «Маленький фотограф», точки зрения литературоведов во многом созвучны друг другу относительно функциональной специфики фотографии. Так, итальянский исследователь Ремо Цезерани отводит теме фотографии в новелле — и это действительно так — центральную роль и отмечает присущую ей функциональность на уровне образа главного героя, темы и проблематики (Ceserani 2011: 93). Кристин Рейнье, профессор английской литературы, исследуя в новелле взаимосвязь вербального и визуального (в данном случае — фотографического), утверждает, опираясь на терминологию Ирины Раевски, что «интермедиальные отсылки» (*intermedial references*) позволяют Д. дю Морье расширить потенциал фотографии в художественном тексте (Reynier 2018: 90). Выступая в качестве смыслообразующих стратегий, они представлены «только одной средой — референтной (в отличие от среды, на которую ссылаются). ...данный медиапродукт тематизирует, вызывает в памяти или имитирует элементы или структуры другой, традиционно отличной среды, используя свои собственные медийные средства» (Rajewsky 2005: 53). Исходя из фотографической насыщенности (*photographic saturation*), усложняющей тривиальный сюжет новеллы «Маленький фотограф», К. Рейнье определяет функциональность фотографии как структурного мотива и катализатора сюжета (Reynier 2018: 91).

Как видим, по сравнению с рассказом Э. Хорнунга, в котором фотографический казус приводит к созданию семьи, в новелле Д. дю Морье фотографии выступают компроматом, который в одно мгновение может разрушить столь успешный и респектабельный брак. Брак сохранен. Однако какой ценой?

Концептуальным в новелле является мотив пересечения границ (этических, личных, социальных): маркиза, желая приблизить фотографа к себе, позволяет ему фотографировать себя, и с каждым разом все ближе и ближе. Инициатором пересечения границ в отношениях с фотографом становится именно

маркиза, давшая ему возможность для дальнейших ухаживаний. Однако, когда он стоит по другую сторону объектива, власть, несмотря на социальную дистанцию, находится в его руках. Изначально это представлено в эпизодах создания общего фото с детьми, затем ее портрета: «Он взял ее руку и придал ей желаемое положение, а потом, очень осторожно и нерешительно коснувшись подбородка, слегка приподнял ей голову» (Дю Морье 1989: 109). Встречи во время утренних сеансов контрастны по сравнению с «неожиданной интимностью дневных свиданий в папоротнике под палящими лучами солнца» (там же: 122), когда весь городок погружен в сиесту. Оказавшись наедине с маркизой, мосье Поль выступает инициатором, создавая фото на фоне пейзажа, приближаясь к ней и фамильярно сравнивая ее с «красавицей в заколдованном лесу»: «На этот раз он не делал никаких указаний, не просил ее принять позу или переменить положение. Он фотографировал ее так, как она сидела, лениво покусывая стебелек цветка. Теперь двигался он сам, заходя то с одной, то с другой стороны, делая снимки во всех ракурсах — анфас, профиль, три четверти» (там же: 115). Согласимся с К. Рейнье, определяющей фотографа в новелле как манипулятора: пассивность маркизы среди папоротников оттеняется его деятельной активностью, несмотря на физический недуг. Очевидно, что фотоаппарат, как впоследствии и компрометирующие фотографии, становится в новелле символом силы, власти и подчинения. В этом единодушны как зарубежные, так и отечественные исследователи. Так, например, с точки зрения С. Сонтаг, «сфотографировать человека — значит совершить над ним некоторое насилие: увидеть его таким, каким он себя никогда не видит, ... словом, превратить его в объект, которым можно символически владеть» (Сонтаг 2013: 27). Созвучным является утверждение: «Кадр — это форма владения миром, способ подчинения его своим желаниям и воле. ...[он] обладает силой изменить мир» (Васильева 2019: 222). Сестра мосье Поля, обладательница этих фотографий, несмотря на разницу статусов, становится хозяйкой положения и, по сути, властительницей жизни бездушной маркизы, сравниваемой Р. Цезерани с чудовищем: «Il vero mostro, naturalmente, è lei» (Ceserani 2011: 94).

Славой Жижек (Slavoj Žižek), анализируя рассказы Д. дю Морье, в т. ч. и новеллу «Маленький фотограф», определяет общую черту, свойственную поэтике ее малой прозы: «вторжение неожиданного фактора», нарушающего «“нормальный” ход вещей» и разрушающего «перспективу счастливой, спокойной жизни пары» (Žižek 2005). «Странное влечение к низкопробному, по-собачьи преданному, отталкивающему любовнику» — прямолинейная констатация С. Жижеком «вторжения» в жизнь маркизы (Ibid.). Также небезынтересно и другое его наблюдение, основанное на альтернативной версии, т. е. без «вторжения». В таком случае эта история была бы зарисовкой о красивой девушке, достигшей главной цели в жизни — выгодного замужества, однако обреченной

вести «удушающее, стерильное существование», наполненное «пустыми семейными ритуалами», ограничивающими ее от животворящей наполненности реальной жизни (Ibid.). По авторитетному мнению Г. Анджапаридзе, «“Маленький фотограф” может показаться историей довольно банального адюльтера пресыщенной, скучающей молодой маркизы и бедного фотографа-инвалида» (Анджапаридзе 1989: 7). Обозначенные точки зрения подтверждают функциональную нагрузку образа фотографа в структуре всей новеллы.

Поэтика фотографии, лежащая в основе структурно-содержательного уровня новеллы Д. дю Морье, эксплицируется в заглавии, оправдывающем читательские ожидания. Определение «маленький», в первую очередь, спроецировано на физические особенности фотографа: его невысокий рост и присущую ему хромоту. Кроме того, писательница метафорически это обыгрывает: созданные им фотографии становятся после его смерти воплощением силы, приобретая всеохватывающий масштаб в дальнейшей судьбе маркизы. Недосказанность, открытость и неопределенность финала, являющиеся визитной карточкой художественного метода Д. дю Морье, позволяют читателю — свидетелю закадровых событий — простроить вариативность их компрометирующей силы в дальнейшем развитии семейной линии новеллы.

Творческий метод Д. дю Морье, включающий элементы модернистской поэтики (Михальская 1998; Рейнгольд 2017 и др.), репрезентирован в анализируемой новелле на разных уровнях: повествовательном, характерологическом и др. Так, отсутствие всезнающего автора восполняется повествованием, представляющим собой скользящий взгляд рассказчика, подобный объективу фотоаппарата.

Несмотря на то, что в новелле отсутствуют фотографические экфрасисы, т. е. описания фотографий, категория взгляда реализуется за счет авторского внимания, сконцентрированного на восприятии снимков сквозь призму сознания того или иного персонажа (маркизы, сестры фотографа). В случае с предположительно откровенными снимками маркизы, выступающими «пуантирующими» элементами новеллы, можно говорить о них как о воплощении бартовского пункта (*punctum*) (рана, укол, отметина) (Барт 2016). Фотография, используя характеристику Р. Барта, «приключается» в маркизе, а пунктум, воплощенный в фотографии, воспринимается ею как «переживаемый момент “катастрофальности” фотографического изображения» (Полубояринова 2014: 621).

Д. дю Морье, вслед за В. Вулф, демонстрирует изменчивость и подвижность истинного «я» человека, что, безусловно, усиливает психологизм новеллы. Так, статика запечатленных образов маркизы, например на фото с детьми, дополняется тайной компрометирующих снимков, а их совокупность высвечивает грани ее личности: «...есть люди нравственные, есть безнравственные, а есть и такие, к которым этот критерий неприменим — в силу

воспитания и характера они находятся вне этических норм вообще» (Анджапаридзе 1989: 8–9).

4. Заключение

Таким образом, репрезентация Э. Хорнунгом и Д. дю Морье художественного потенциала фотографического дискурса в рассказе *A Spoilt Negative* и новелле «Маленький фотограф» позволяет говорить об экспериментальности их прозы, созвучной изменениям, происходившим в визуальной культуре со второй половины XIX в. и предвосхитившим авторитет визуального в конце XX — начале XXI в.

Совершенно очевидно, что образ фотографа, пересекающего границы дозволенного, представлен и в произведениях современных писателей. По нашим наблюдениям, фотограф все чаще становится агрессором, провокатором, преследующим своих жертв. Так, например, американской писательницей Сири Хустведт в романе «Печали американца» (*The Sorrows of an American*, 2008) создан образ фотографа (Джеффри Лейн), врывающегося в жизнь других персонажей посредством фотографий, сделанных им исподтишка. Для него «...такие вот налеты были чем-то вроде горячительного. Кто-то ворует, этот фотографирует. Тоже, по сути дела, ворует. Ворует изображения» (Хустведт 2011: 175). Эти изображения, как результат «маниакального документализма» (там же: 123), содержат в себе враждебность и агрессию: тасуя и коллажируя их с помощью цифровых технологий, создавая, по его словам, «ремейк мироздания», фотограф, не задумываясь, делает их достоянием общественности в рамках организованной им фотовыставки. Неудивительна реакция сфотографированных: чувство растерянности, унижения, словно их ограбили. Однако таков современный мир, отменяющий реальность взамен на виртуальность и пронизанный «цифровой магией»: «Только симулякры, чувак!» (там же: 322). Интенция Джеффри Лейна откровенно созвучна философии постмодернистской парадигмы, с характерным для нее нивелированием общего и частного, доведенным до предела и оправдывающим нарушение границ, в частности посредством вездесущности фотоаппарата и многообразных цифровых практик как основной приметы эры постфотографии (W. J. T. Mitchell).

Список литературы / References

- Анджапаридзе Г. Обыденность и тайна (вступит. ст.) / Дю Морье Д. Не позже полуночи: рассказы. Ленинград: Лениздат, 1989. С. 5–10. [Andzhaparidze, Georgij. (1989) Obydennost' i tajna (vstupit. st.) (Ordinariness and Mystery) / In Dyu Mor'e D. *Ne pozzhe polunochi* (Not After Midnight): rasskazy. Leningrad: Lenizdat, 5–10. (In Russian)].

- Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии [1980] / Пер. с франц. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. [Barthes, Roland. (2016) *Camera lucida. Kommentarij k fotografii*. Per. s franc. M. Ryklina (Camera Lucida. Comments on Photos. Trans. by Ryklin, Mihail). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)].
- Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. [Vasil'eva, Ekaterina. (2019) *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* (Photography and Non-logical Form). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)].
- Михальская Н. П. Модернизм. Английская и ирландская литература / Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. Москва: Флинта, Наука, 1998. С. 3–149. [Mihal'skaya, Nina P. (1998) Modernizm. Anglijskaya i irlandskaya literature (Modernism. English and Irish literature). In Dudova, Lyudmila V., Mihal'skaya, Nina P., & Trykov, Valerij P. *Modernizm v zarubezhnoj literature* (Modernism in Foreign Literature). Moscow: Flinta: Nauka, 3 – 149. (In Russian)].
- Полубояринова Л. Н. Шарль Бодлер и Вальтер Бенъямин о фотографии (эстетический и политический аспекты) [Электронный ресурс]// Древняя и Новая Романия. 2014. № 13. С. 615–629. Url: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21609876> (дата обращения: 20.02.2025). [Poluboyarinova, Larisa N. (2014). SHarl' Bodler i Val'ter Ben'yamin o fotografii (esteticheskij i politicheskij aspekty) (Charles Baudelaire and Walter Benjamin about Photography (Aesthetic and Political Aspects)). *Drevnyaya i Novaya Romaniya*, 13, 615–629. Retrieved from <https://elibrary.ru/item.asp?id=21609876> (2025, February 20). (In Russian)].
- Рейнгольд Н. И. Модернизм в английской литературе: История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., перераб. Москва: РГГУ, 2017. [Rejngol'd, Natalya I. (2017) *Modernizm v anglijskoj literature: Istoriya. Vzglyady. Programmnye esse* (Modernism in English Literature: The History, the Views and the Key Essays). 2-e izd., pererab. Moscow: RGGU. (In Russian)].
- Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. [Sontag, Susan. (2013) *O fotografii*. Per. s angl. V. Golysheva (On Photography. Trans. by Golyshev, Viktor). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)].
- Ceserani, Remo. (2011) *L'occhio Della Medusa. Fotografia e Letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri. (In Italian).
- Cook, Susan E. (2019) *Victorian Negatives. Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century*. New York: Suny Press.
- Dunn, Melissa D. (2016) *Transparent Interiors: Detective and Interiors: Detective and Mystery Fiction in the Age of Photography*: dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New York: CUNY.
- Madloch, Joanna. (2016) Remarks on the Literary Portrait of the Photographer and Death. *Interdisciplinary Literary Studies*, 18(3), 372–394.
- Mo, Natalie Y. T. (2023) *Victorian Tinder: Examining New Media Technologies in the Nineteenth-Century Marriage Plot*: dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. London: Queen Mary University of London.
- Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 5, 43–64.
- Reynier, Christine. (2018) Beyond cinema: Daphne du Maurier's Intermedial Experiments in "The Little Photographer" (1952). *Short Fiction in Theory & Practice*, 8 (1-2), 89–97.
- Shelangoskie, Susan. (2013) Domesticity in the Darkroom: Photographic Process and Victorian Romantic Narratives. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 24(2), 93–111. DOI: 10.1080/10436928.2013.785170.

- Shelangoskie, Susan. (2020) Rethinking Propriety in the Age of Instantaneous Photography: E. W. Hornung's *Camera Fiend*. *Victorian Literature and Culture*, 48(4), 721–744.
- Zižek, Slavoj. (2005) *Are we allowed to enjoy Daphnée [sic] du Maurier?* Retrieved from <http://www.lacan.com/zizdaphmaur.htm> (2025, February 15).

Источники языкового материала / Language material resources

- Дю Морье Д. Маленький фотограф // Дю Морье Д. Не позже полуночи: рассказы / пер. с англ. Вероники Салье. Ленинград: Лениздат, 1989. С. 93–139. [Dyu Mor'e, Daphne. (1989) *Malen'kij fotograf* (The Little Photographer). In Dyu Mor'e, Daphne. *Ne pozzhe polunochi* (Not After Midnight): rasskazy. Per. s angl. Veroniki Sal'e (Trans. by Veronika, Sal'e). Leningrad: Lenizdat, 93–139. (In Russian)].
- Хустведт С. Печали американца / пер. с англ. Ольги Новицкой. Москва: Астрель: Corpus, 2011. [Hustvedt, Siri. (2011) *Pechali amerikanca*. Per. s angl. Ol'gi Novickoj (The Sorrows of an American. Trans. by Olga Novickaja). Moscow: Astrel': Corpus, 2011. (In Russian)].
- Hornung, William E. (1998) A Spoilt Negative [1888]. In Rabb, Jane M. (ed.) *The Short Story and Photography 1880s–1980s*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1–15.