

**«ОДИССЕЯ АМЕРИКАНСКОГО ПРОХОДИМЦА»:  
ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В КНИГЕ У. МАКБРАЙДА  
«Я, УИЛЛ МАКБРАЙД»**



**Александр Анатольевич Житенев**

доктор филологических наук, доцент Воронежского государственного университета (Воронеж, Россия)

e-mail: [superbia@mail.ru](mailto:superbia@mail.ru)

**Аннотация.** Автобиография американского фотографа У. Макбрайда обладает всеми особенностями постмодернистской исповеди: автор делает амбивалентными отношения между текстом и реальностью, стремится к стилизации своего образа, неоднократно изменяет правила восприятия текста. Книга построена на принципах нетождественности немецкого и английского текста, конфликта вербального и визуального элементов, нарушения последовательности повествования. Автобиография включает в себя большое число фоторабот, фрагменты дневников и писем, интервью и эссе об искусстве. Соединение элементов разных жанров осложняется совмещением оценок, высказанных Макбрайдом в разное время, а также бессистемным соотношением мнений разных собеседников фотографа. Отсутствие цельности в повествовании определяет отсутствие цельности в образе автора: фотограф активно использует прием умолчания, восстанавливает причинно-следственные связи фрагментарно, оставляет без комментария главные события своей жизни. Границы социального и интимного постоянно изменяются, что лишает читателя возможности стать «исповедником», установить связи между явленным и скрытым, сформулировать оценку.

**Ключевые слова:** автобиография, исповедальный дискурс, стилизация, интимность, мелодраматическое письмо.

В литературоведческих работах, посвященных самопрезентации субъекта в постмодернистской прозе, неоднократно указывалось на непоследовательный характер «дегуманизации» текста, часто весьма далекого от программной автореференциальности. Больше того, пересмотр постмодернистского канона в некоторых случаях допускал возвращение в прозу исповедальной интенции, хотя в новых эстетических координатах авторское самораскрытие оказалось уже неотделимо от игры с различными параметрами подлинности.

Так, по наблюдению О.А. Джумайло, в современной британской прозе «воскрешение субъекта» не упраздняет эпистемологическое сомнение и не воссоздает целостный характер; напротив, субъект остается незавершенным для самого себя»; при этом «амбивалентная логика <...> повествования составляет основу парадоксального бегства повествователя от болезненного самораскрытия в диалогические рефлексии, <...> подчас нацеленные на <...> театрализацию и “срывание масок” без обнаружения подлинного лица» [Джумайло: 24].

Стремление к катарсису через проговаривание личного опыта еще в начале XX в. оказалось поставлено в зависимость от избранной модели конструирования субъектности, понимаемой как материал для эстетического преобразования. Характеризуя автобиографизм как прием в русском авангарде, М. Ме-

дарич пишет о свойственных ему функциях самовыражения, проблематизации условности и игровой функции и отмечает как два возможных полюса «эстетизм», предполагающий «отрицательное отношение к желательности отождествления между фактами личной биографии и художественными фактами», и «задачу личного, художественно творимого самостроительства», имеющую своим следствием «открытость, доступность этого процесса всем участникам совместной культуры» [Medarić 1996: 39–40].

В свете сказанного не кажется неоправданным предположение, что неопределенность дистанции между автором и субъектом речи, использование «автобиографизма» как инструмента релятивизации истины является принципом любого модернистского «эго-текста». Если исходить из того, что «автобиография – это не текст, в котором некто говорит правду о себе, а текст, в котором некто реальный говорит, что он ее говорит», и именно это возбуждает «доверчивость, прямую вовлеченность» [Лежен], то модернистская автобиография интригует прежде всего неопределенностью связей между текстом и реальностью.

Реципиенту здесь отведена весьма активная роль. С. Зассе, размышляя о специфике литературной исповеди, в частности, в литературе XX в., соотносит ее с навязыванием адресату широкого спектра полномочий и вполне определенной идентичности. Вос-

принимая исповедальный текст, читатель вынужден дать ответ на целый ряд вопросов: «В качестве кого или чего обращается ко мне текст? В качестве какого д/Другого ??? он считает меня читателем? Какой моральный закон я представляю через адресацию? Какой закон языка я представляю?» – и ввиду самой возможности таких вопросов «воображаемый ответ наделяется творческой силой, в которой исповедующийся субъект предстает в качестве продукта акта рецепции» [Зассе: 70].

В автобиографической книге одного из крупнейших фотографов XX в. У. Макбрайда «Я, Уилл Макбрайд» (1997) присутствуют все три коллизии (пост)модернистской исповедальности: построение субъекта в контексте определенной жизнестроительной задачи, фрагментарность и амбивалентность исповедального дискурса, апелляция к читателю как провиденциальному «другому», призванному расшифровать умолчания и дать моральное оправдание для экзистенциальной и творческой практики.

Самая общая формулировка, объясняющая появление книги, связана с юбилеем фотографа: «Теперь мне 65, и я счастлив возможности связать воедино все мои опыты, идеи и произведения перед тем, как двинуться дальше. <...> Мои снимки – это моя терапия. Они воздвигают дистанцию между мной и другими и помогают преодолеть страх перед ними. <...> Моя Leica, моя камера, освободила

меня от одиночества. Моя жизнь была горькой, несмотря на восхитительные снимки, но часто и захватывающей благодаря им. <...> Эта книга не просто *чья-то* история. Это *моя* история. И никто не может рассказать ее правдивее» [McBride:12–13].

Автобиография художника естественным образом предполагает не только фиксацию важнейших жизненных и творческих вех, но и предъявление творческих принципов, апологию метода. В книге Макбрайда такой ход тем более органичен, что в его эстетической системе установка на исповедальность присутствует изначально. К. Хоннеф, пытаясь охарактеризовать новизну подхода фотографа, говорит об эффекте «частного альбома»: «Его снимки <...> бросают взгляд в интимные сферы человеческого существования. <...> Однако еще более важно то, что Макбрайд постоянно презентует себя как автор своих снимков. Он не только придает тому, что фотографирует, характерный отпечаток своего субъективного взгляда, своего художественного видения, но и оставляет открытым свое личное отношение к моделям и мотивам художественного выбора» [Honnepf: 9].

Оценка П. Вейермайра вносит уточнение. В его понимании особая эмоциональная сила фотографий Макбрайда объясняется «принципом доверия», в соответствии с которым объектность модели не предполагает редукции личностного начала, но, напротив, от-

крывает новые измерения его переживания, открывая доступ к сфере интимного: «Симпатия Макбрайда по отношению к визави выражается <...> в принципе доверия. <...> Между ними возникают эротические отношения <...>. Бытие наблюдаемым и отражение наблюдения, нарциссизм и невербальная коммуникация составляют элементы этих фотографий, протагонисты которых движутся от детского к мужскому, проходя через различные стадии обретения идентичности» [Weiermair: 20–21].

Если исходить из того, что в основе любой исповеди лежит «фиксация какой-то экстраординарной жизненной ситуации, обусловившей состояние одиночества и провоцирующей потребность исповедания» [Луцевич: 259], то в случае с Макбрайдом такой ситуацией оказывается борьба с геттоизацией, которая выносит работу фотографа за пределы социальной нормы – в сферу моральных табу и юридических запретов. И здесь обозначается второй, более конкретный мотив для создания автобиографии: «Я бы хотел убедиться, что не застрял в “педофильском углу”. <...> В нашем проекте я бы хотел позаботиться о том, чтобы своеобразие моей личности не было нивелировано специфической редакционной работы» [McBride: 10].

Творческая практика Макбрайда является отражением утопических интенций сексуальной революции 1960 г., и она уязвима в той своей части, которая оказалась не за-

тронутой либерализацией социальных норм. Пересмотр табу был непоследовательным, и во многих случаях, как указывает Д. Херцог, «революционная» эпоха не пошла дальше артикуляции неудобных вопросов: «Что в действительности означало освобождение желаний и каковы границы такого освобождения? Как быть с жестокостью, агрессией и насилием над женщинами? А с детьми и их беззащитностью? Где заканчивается право одного человека на сексуальное самовыражение и начинается право другого и как можно обеспечить возможность сексуального самоопределения для каждого?» [Херцог]. Проблематичность работ Макбрайда связана с тем, что в них пересеклись сразу две зоны, оставшиеся без очевидных решений: это репрезентация детской сексуальности и репрезентация гомосексуальности, что на многие десятилетия сообщило этим снимкам оттенок скандальности.

Сам фотограф вполне отдавал себе в этом отчет, что определяет появление в книге ряда целого апологетических формул как примирительного, так и провокационного характера: «Мои юноши обладают сексуальной привлекательностью, и это особенно мешает многим людям. Мужская сексуальность в течение столетий была неизобразима. И сексуальность, которую излучают юноши, <...> привносит в общество много проблем, которые не так просто разрешить. Многие общества запрещают им их сексуальность, пыта-

ются ее игнорировать или даже подавить» [McBride: 447]. Макбрайд пытается изъять эти проблемы из табуированного поля, сделать предметом моральной и эстетической рефлексии. Концептуальная рамка для такого опыта задана утопической моделью «нового человека» 1970 г. – «миролюбивого», «непосредственного», «толерантного» [Ibid.: 360–364]. Автобиография Макбрайда – попытка осмыслить этот антропологический проект, вписав его в историю собственной жизни. Исповедальность в этом случае служит и утверждению личностной цельности, и апологии эстетической практики.

Книга «Я, Уилл Макбрайд» предполагает целый ряд аспектов репрезентации субъективности: это выявление *экспрессивных форм бытия*, обозначение направлений *моделирования* и возможной *стилизации* авторского «я». В своей совокупности они определяют общие условия рецепции автобиографии.

В работе Г. Винокура анализ экспрессивных форм бытия рассматривается как одна из важнейших задач биографа: «Те факты, в которых выражается деятельность, интересуют ... биографа не сами по себе, а только в той мере, в какой позволяют усмотреть в себе следы особой жизненной *манеры* данного персонажа, как бы особый *стиль* его действия. <...> Здесь событие для нас уже не выражение внутреннего, не внешняя форма *переживания*, а только жест, поступок, манера *переживающего*. <...> Те формы,

которые выполняют в структуре биографии эту экспрессивную функцию, я предложил бы назвать формами *поведения*» [Винокур: 51–52].

В автобиографии У. Макбрайда экспрессивные формы «я» связаны с поиском личностной тотальности и размыканием интимного пространства: «Фотограф должен выражать в своих снимках одну-единственную вещь: собственную тотальность. <...> Работая со своим личностным и уникальным опытом, фотограф <...> и в свои работы должен приносить исключительное и беспримерное качество» [McBride: 352]. Условием достижения этой цели оказывается вторжение взгляда в области, традиционно исключаящие внешнего наблюдателя: чтобы что-то передать, художник должен «полностью помещать себя внутрь» произведения; для фотографа возможность такого рода задана «любовным» характером отношений с объектом: «Прекраснейшими из сделанных мной историй были те, которые я *переживал*, когда был влюблен в людей, которых фотографировал. <...> Я думаю, они великолепны, поскольку они воплощают подлинную жизнь, которой мы жили. Эти моменты суть подлинные моменты, и они отражают то, что действительно произошло» [ibid.: 42, 189, 194].

Стремление к тотальности бытия, однако, обернулось для фотографа стремлением к тотальности репрезентации, к вовлечению

в поле восприятия всех ключевых событий личностного существования. Макбрайд документирует собственную свадьбу, семейные будни и праздники, крушение семьи и развод, странствия аутсайдера и гомосексуальное партнерство. Обнаженность оказывается здесь условием подлинности, ставящим под вопрос любые преимущества внешнего взгляда и связанных с ним оценок, воспринимается как модус существования, в котором человек принадлежит себе безраздельно.

В то же время попытка опредметить переживание в снимке несет в себе сильный заряд отчуждения, который связан не только с превращением объекта любви в объект съемки, но и с тем, что привычка кадрировать мир сужает возможности восприятия: «Я больше, чем просто фрустрирован этой редукцией реального мира к прямоугольнику <...> плоского бумажного листа. Я убежден в том, что меня постигла “болезнь пространства”, <...> что мои отношения с окружающим миром, с его пространственной глубиной совершенно разрушены» [ibid.: 447]. Вторичная попытка войти в измерение подлинности была связана уже не с обретением эмоционального инсайта, а с опытом тела, с несомненностью прикосновения: «Ни одна фотография <...> не дает зрителю того, что может дать скульптура. С ней можно пребывать в общем пространстве, к ней можно приблизиться <...> коснувшись рукой ее поверхностей и форм» [ibid.: 351].

Это балансирование между тотальностью созерцания и несомненностью телесного контакта специфическим образом преломляется в еще одном важном аспекте автобиографии – *самостилизации*. «Художественное творчество, – отмечает Б. Эйхенбаум, – по самому существу своему сверхпсихологично <...> и характеризуется преодолением душевной эмпирики. <...> Душевная жизнь подводится здесь уже под некоторые общие представления о формах ее проявления, подчиняется некоторому замыслу <...>. Фиксируются только некоторые ее стороны, выделенные и осознанные в процессе самонаблюдения, в результате чего душевная жизнь неизбежно подвергается некоторому искажению или стилизации» [Эйхенбаум: 11]. В исповедальной речи Макбрайда самостилизация связана с попытками реабилитировать мелодраматизм, сохранить одновременные переживания свободными от последующей рационализации и реинтерпретации.

Пытаясь дать себе ответ на вопрос, действительно ли он «обречен открывать только иллюзии» [McBride: 200], фотограф утверждает амбивалентность отношений между реальным и воображаемым, между истиной и ложью. Обобщая свой опыт создания историй с условным сюжетом, Макбрайд замечает: «Я должен был научиться тому, что ложь может быть правдой, и именно потому, что это правда, она является ложью» [ibid.: 282]. Говоря о высоком смысловом потенциале

несбывшихся проекций личного бытия, он видит особую форму самоосуществления в самой возможности их обозначения: «Мечта, разумеется, такая же часть действительности, как сама действительность. <...> Все наши действия рождаются в мечтах и обретают реальность только благодаря упорству и воле к их воплощению» [ibid.: 145]. В этом контексте выбор верной модальности задан эмоциональным эксцессом, убежденностью, что стать равным себе можно только в смещении экзистенциальных координат.

Фотограф в понимании Макбрайда «прежде всего странник и ученик, который сосредоточенно и вдумчиво путешествует по современности»; в этом смысле его практика всегда обращена к границам бытия, к «новой станции», которая обнаруживается «в конце пути» [ibid.: 352, 397]. Условием отдаления горизонта оказывается недовольство данностью, «раздражительность и капризность» [ibid.: 382], призванные подчинить логику вещей избранной эстетической форме: «Я искал не покоя, но напряжения и красоты <...> Всю свою жизнь я пытался изменить раздражающий меня мир и нивелировать разрушение»; но именно поэтому способ, которым фотограф стремился реализовать себя, по его же признанию, «превращал его в руину» [ibid.: 138]. Закономерно, что важнейшие события преподносятся Макбрайдом по схеме мелодрамы, включающей «занимательность интриги, гиперболизированное отображе-

ние страстных эмоций, нерелятивизированное отношение к этическим ценностям» [Medarić 1990: 46].

В «инфантильном» изводе мелодраматический сюжет связан с акцентированием разрыва между значимостью события и неспособностью осознать его масштаб, между серьезностью факта и декоративностью антуража. Таков комментарий Макбрайда к рассказу о предсвадебной суете, сопровождаемый натюрмортом с фарфоровой куклой и букетом цветов: «Кукольный дом маленькой девочки. <...> Феи и эльфы танцуют в дворцовом саду твоих мыслей. Посмотри в мое окно, загляни в мою комнату. Видишь ли ты здесь одиночество? Одиночество, которое усиливается несчастьем самообольщения, сладостью моих полных отчаяния снимков. Знаешь ли ты, что я пишу стихи? Хочешь ли послушать некоторые?» [McBride: 138].

В «обсессивном» варианте тот же сюжет соотносится с неспособностью быть хозяином себе самому, с дезориентированностью, отчуждающей и от эмоций, и от рефлексии. В этом режиме в книге рассказывается о событиях и обстоятельствах, предшествующих разводу, когда эмоционально развинченные выписки из дневника соседствуют с ретроспективной серией портретов детей и жены: «Я шатаюсь туда-сюда между мыслями о смерти и самоубийстве в совершенной утрате ориентиров. Мой разум пытается размышлять, а мой рот ощущает сперму моло-



дых мужчин. Мое сердце нигде. Я не нахожу покоя <...> Я делаю все, чтобы не обвинять себя, чтобы сохранить то, что у меня есть» [ibid.: 330, 332].

«Мужество, энергия и сдержанность», декларированные Макбрайдом как жизненные ориентиры [ibid.: 333], в структуре его повествования почти не находят отражения, и этот факт позволяет перейти к еще одному аспекту самопрезентации – выстраиванию своего «я» в свете определенной модели. Л.Я. Гинзбург, констатируя разрыв между ценностями автора документального текста и реальностью его бытия, говорит о неизбежности моделирования авторского образа: «Характер в мемуарах, в автобиографии может быть фактом такого же художественного значения, как в романе, потому что он также является своего рода творческим построением. <...> Характер – это идеальное представление, структура, создаваемая самим человеком в порядке автоконцепции <...> Современная семиотическая литература предлагает для явлений этого порядка понятия модели, моделирования» [Гинзбург: 10, 14]. В автобиографии фотографа построение личности соотносено с утверждением перемчивой, «номадической» идентичности. «Бывший армейский офицер, бывший студент Свободного университета, бывший художник», Макбрайд делает свою идентификацию производной только от радости

творца: «Я делал то, что хотел делать, – и делал это хорошо» [McBride: 178].

Субъектность оказывается здесь почти полностью сведена к креативной способности; остановка в развитии осознается как небытие, и все усилия направлены на поддержание артистической восприимчивости: «Могу ли я остановиться? Должен ли я остановиться? Ошибки делают меня непредставимым, незримым» [ibid.: 328]. Работа фетишизируется, с ней соотносятся представления о возможностях рефлексии и пересоздания реальности: «Я искал счастья и удовлетворенности, но не находил, и пытался создать то и другое собственными силами» [ibid.: 371]. Творческая практика проективна в своей основе, связана с сотворением бытия и учреждением символического порядка: «Так или иначе мне было ясно, что я должен показывать не существующую здесь и сейчас, но будущую реальность, которую еще необходимо оживить, чтобы действительно увидеть то, что запечатлено на снимке» [ibid.: 288].

В этой моделирующей работе важное значение имеет свойственная Макбрайду способность видеть в своем фотографическом проекте не просто реализованную художественную идею, но средоточие полноты бытия. Этот вывод соотносим со многими его работами и особенно с фотоэссе “Riverboat Shuffle”, в котором раскрепощающая энергия джаза способна преодолевать культурные барьеры, а фотография – запечатлеть ра-

дость этого преодоления: «Я, который ничего не понимал и был одиноким в мире звуков, лишенных значения, представлял собой гротескную пантомиму и, сопровождаемый непонятной трескотней, спасался в джаз-барах, находя прибежище в знакомых песнях, общих ритмах, радостных нотах и гармониях. <...> Немецкие друзья использовали английскую формулу “Riverboat Shuffle” для наших скудных и сумасшедших мгновений счастья» [ibid.: 120–121].

Экстатическое переживание как средство раскрытия субъекта представляет собой одно из проявлений типичной для «неклассической» эпохи прозрачности границ внешнего и внутреннего. В художественной практике XX в., как отмечал А.В. Михайлов, «человеческий образ <...> перегружен и перенасыщен как всем личным, так и всем человеческим, <...> и человек, как только он становится фактом искусства, <...> вынужден вбирать в себя все эти неизмеримые пределы и делать их содержанием своего внутреннего – как человек, заведомо помещаемый в социальную историю и приведенный в связь с ее измерениями» [Михайлов: 243]. В практике Макбрайда эта закономерность явлена особенно наглядно. Эмоциональная глубина его портретов и жанровых фотографий во многом опирается на опыт репортажного фотографа и хроникера. Взаимобратимость социального и интимного здесь программна, и в схваченном жесте всегда проступает конкретика эпохи.

Точкой отсчета в разворачивании ценностных представлений фотографа является полное неприятие социального насилия безотносительно к его причинам и формам проявления. Репрессивное воспитание, косность социальной среды, противостояние политических систем оказываются здесь в одном ряду. Он отрицает непреодолимые границы, которые после возведения берлинской стены стали казаться вездесущими: «Внезапно мы обнаружили стену между нами повсюду. <...> Наше единство было разделено» [McBride: 154]. Это глубоко травматический опыт, связанный не только с ограничением свободы, но и с переживанием утраты будущего. В интервью Макбрайда с Аденауэром, посвященном рефлексии над судьбами послевоенной Германии, этот мотив завершает разговор: «[Для молодых людей] жизнь гораздо прекраснее, поскольку перед ними еще есть будущее. В возрасте у человека больше нет будущего, и это гораздо сложнее переносить» [ibid.: 233].

Вполне в духе 1960 гг. главной интегрирующей сферой существования фотографу видится сексуальность. Так, в автобиографии Макбрайда революционный потенциал мюзикла «Волосы» связан с новым пониманием тела: «“Волосы” были лучше любой церкви, в которой я был до сих пор. <...> Я вдруг осознал, что другие люди действительно *другие*, не такие, как я. Я освободил место для них в моем сердце и сознании и стал совершенным

человеком» [McBride: 290–291]. Новая сексуальность, «свободная от страха и чувства стыда, не способная производить агрессию», в понимании Макбрайда является продуктом глубокого переустройства человеческих отношений, главным вектором которого оказывается индивидуализация и доверие. В главе, посвященной переезду из Мюнхена в Тоскану, этот тезис прямо тематизирован: «Хотя Роланд и я имели сексуальные отношения, они были лишь одной из множества вещей, связывавших нас долгие годы, иногда полные совершенного отчаяния. <...> Мы были друг для друга одновременно учителями и учениками» [ibid.: 406].

Условием воспроизводства свободы является либерализация просвещения, призванная свести к минимуму фрустрации, связанные с недостатком знания или восприятием желания как ненормативного. С этим связан интерес фотографа к моменту осознания ребенком собственной сексуальности и определения форм ее возможной репрезентации. Самый известный из проектов, посвященных этой теме, – «книга в картинках для детей и родителей» «Zeig mal!» (1973), в которой Макбрайд выступил автором фотографий и текста. Появление этой книги навлекло на фотографа и издателя обвинения в детской порнографии, в то время как они видели свою цель всего лишь в преодолении пуританской морали и монополии сексуальной индустрии на просвещение в области пола [ibid.: 372].

Однако радикальность позиции Макбрайда, поставившая под вопрос многие его опыты, была связана не с этим, а с тем, что он пошел много дальше отмены табу на обнаженное юношеское тело. Будучи последовательным в своей «декриминализации» эротического, он попытался сохранить за подростковой обнаженностью сексуальные значения вне просветительского и исследовательского контекста. Это объективно поставило его вне самой либеральной системы конвенций и обусловило появление в книге целой серии оправдательных пассажей, в которых попытка апологии, как правило, неотделима от ламентаций: «К сожалению, с взрослением юноши утрачивают восторг перед своим растущим телом и теряют право показывать его – то есть, в некотором роде, проявлять самоуважение» [ibid.: 440].

Стремление оправдаться и невозможность оправдаться позволяют соотнести с автобиографией Макбрайда такое понимание интимности, в котором «интенциональный акт, требующий, чтобы при его осуществлении был установлен искусственный порядок жизни», предполагает «откатное движение, ведущее в сторону от поставленной цели» [Смирнов: 31]. Умножение доводов в пользу избранной практики сопровождается целым рядом приемов, ограничивающих тотальность авторского самоизъявления. Исповедальный дискурс становится фрагментарным и инверсированным. Структура воспо-

минаний оказывается подчинена нередкому в литературе конца XX в. сценарию, когда автор руководствуется интенцией «вспомнить “все” и при этом придать забвению болезненные впечатления прошлого» [Сатовская: 12].

Смысловая неопределенность в книге Макбрайда создается разными средствами. Одним из них оказывается *игра с двуязычным характером издания*. Американский фотограф, большую часть своей жизни проведший в Германии, сделал автобиографию англо-немецкой. При этом эквивалентность языковых рядов оказывается непоследовательной. Как указано на авантитуле, «английский и немецкий тексты отличаются друг от друга по желанию автора». Как правило, различия не идут дальше частных деталей, но ближе к финалу сосуществование языков меняет значение: в тексте о 1970 г. появляются англоязычные пассажи, не имеющие перевода, и фрагменты, в которых Макбрайд многократно переходит с языка на язык. Странствие по «морю кажущихся банальными происшествий» [McBride: 398] тем самым обозначает ситуацию непереводаемости и невыразимости смысла.

Еще одним средством создания неопределенности оказывается *полижанровость* книги и *фрагментарность причинно-следственных связей*. Стремясь к эффекту создания интимного пространства, Макбрайд помещает в книгу копии дневников и частных писем, отдельные страницы из семейных альбомов

и скетчбуков, газетные вырезки и развороты журнальных изданий; при этом голос повествователя вступает в диалог с множеством других голосов. Однако разнообразие свидетельств не складывается в целостный повествовательный ряд, оно организовано исключительно монтажным образом, призванным создать впечатление полифонии. В действительности же в тексте очень много умолчаний, и даже связи между важнейшими фактами личной жизни никак не прочерчены.

Так, констатируя «перенаселенность» своего дома, Макбрайд нигде не дает пояснений, какие именно отношения он считает излишними и почему крах его семьи оказался неизбежным: «На мой взгляд, наш дом был перенаселен. По крайней мере одни отношения были здесь совершенно излишними (на самом деле их было гораздо больше). <...> Если ты нарушаешь телесное пространство другого человека, ты легко можешь спровоцировать его беспокойство, страх или даже гнев [ibid.: 345]. Эллипсисы такого рода в книге не редкость, их обилие делает автобиографию фрагментарной и в силу этого лишенной очевидного детерминизма.

Помимо этого смысловая неполнота создается *нарративной организацией* текста. По мере развертывания от 1950 к 1970 г. повествование в книге Макбрайда становится все более стремительным, пока в финале не превращается просто в пунктир, констатиру-

ющий каждодневные перемещения. Параллельно с этим увеличивается число фрагментов, нарушающих последовательность рассказа: это и блоки, посвященные крупным фотопроектам, и конспективное изложение поворотных событий личного бытия, и суммарное обозначение содержания целых жизненных этапов. При этом точка отсчета – и хронологическая, и ценностная, – как правило, не обозначена, и неоднократные указания на «сейчас» остаются непроясненными. Этот принцип особенно очевиден в акцентировании тотальности утрат.

Так, в описании катастрофического разрушения семьи в 1969 г. текст строится вне очевидной привязки к дате, что заставляет видеть в нем оценку, сохраняющую свою актуальность: «Я больше нигде не чувствую себя в безопасности. <...> Я продолжительно обнимаю других людей из-за потребности в телесном контакте. <...> Я теряю контакт с действительностью. Я больше не могу быть счастливым» [ibid.: 328]. Этот вывод, прямо противоречащий последующему рассказу о нормализации отношений с женой и установлению нового партнерства, усиливается близкой формулой, открыто обозначенной как отвечающей сегодняшнему самоощущению: «Больше никакого журнала, никакой работы, никакой студии, никаких детей. Есть только я, я один, одинокий всегда до сегодняшнего дня» [ibid.: 334].

Как средство интеграции личного и ху-

дожнического опыта книга Макбрайда вполне отвечает своему назначению. В то же время это характерный пример автобиографии, нацеленной и на радикальное расширение области интимного, и на существенное ограничение читательской осведомленности. Фотограф создает многолинейное и дискретное повествование, обладающее полижанровой и креолизованной природой, позволяющее манипулировать областью скрытого и менять режимы авторской самопрезентации. Посвящая читателя в подробности своей частной жизни, в детали карьерных перипетий, в тонкости творческого метода, Макбрайд в то же время всегда сохраняет значительную дистанцию. Авторский образ включен в логику активного моделирования субъектности, выработки экспрессивных форм поведения, самостилизации. Этой же цели дезориентации реципиента служат дискретность причинно-следственных связей, вариативность ритма и строя повествования, игра с двуязычным характером издания.

### Литература

Винокур, Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997.

Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999.

Джумайло, О.А. Английский исповедально-философский роман: дис. ... докт. филол. наук. М., 2014.

Зассе, С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе. М.: РГГУ, 2012.

Лежен, Ф. От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2012. № 3. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2291> (дата обращения: 20.03.2017).

Луцевич, Л. Литературный исповедальный канон и его модификации // *Toronto Slavic Quarterly*. 2013. № 44. С. 257–267.

Медарич, М. Автобиография и автобиографизм // *Russian Literature*. 1996. Т. XL. С. 31–56.

Медарич, М. Мелодраматизм в русском романе XX века // *Russian Literature*. 1990. Т. XXVII. С. 41–52.

Михайлов, А.В. Проблема характера в искусстве // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 211–269.

Сатовская, С.Н. Автобиографизм в творчестве Г. Грасса в контексте авторского образа мира и истории Германии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2014.

Смирнов, И.П. Motherfucker, или об экстремальных техниках сближения / дистанцирования в коммуникативном акте // *Nahe Schaffen, Abstand Halten. Zur Geschichte der Intimitat in der Russischen Kultur. Wiener Slawistischer Almanach*. 2005. Sonderband 62. С. 25–44.

Херцог, Д. Сексуальная революция и ее из-

держки [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2012. № 117. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2617> (дата обращения: 20.03.2017).

Эйхенбаум, Б.М. Молодой Толстой. Пг. – Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922.

Honnef, K. (2005). Will McBride: my sixties. In Will McBride, *My sixties*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 4–14.

McBride, W. I. (1997). *Will McBride*. Köln: Könenmann Verlagsgesellschaft.

Weiermair, P. (1986). Ein Prinzip der Hoffnung. Zu den Aufnahmen Will McBrides. In McBride Will, *Boys*. München, Luzern: Verlag C.J. Bucher, 17–21.

### References

Dzhumaylo, O.A. (2014). *Angliyskiy ispovedal'no-filosofskiy roman* [English confessional philosophical novel]. Doctoral dissertation, Moscow State University, Moscow.

Eihenbaum, B.M. (1922). *Molodoy Tolstoy* [Young Tolstoy]. Petrograd – Berlin: Grzhebin Publ.

Ginzburg, L.Ya. (1999). *O psikhologicheskoy proze* [About psychological prose]. Moscow: INTRADA.

Herzog, D. (2012). Seksual'naya revolyutsiya i yeye izderzhki [Sexual revolution and its discontents]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Observer], 117. Retrieved from: <http://www.nlobooks.ru/node/2617> (date of access: 20.03.2017).

Honnef, K. (2005). Will McBride: my sixties. In Will McBride, *My sixties*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 4–14.

Lejeune, Ph. (2012). Ot avtobiografii k rasskazu o sebe, ot universiteta k assotsiatsiyam: istoriya odnogo gumanitariya [From the autobiography to a story about oneself, from the university to the amateur association: the story of a scholar]. *Neprikosnovennyi zapas* [Emergency supply], 3. Retrieved from: <http://www.nlo-books.ru/node/2291> (date of access: 20.03.2017).

Lucewicz, L. (2013). Literaturnyi ispovedal'nyi kanon i yego modifikatsii [The canon of confessional writing and its modifications]. *Toronto Slavic Quarterly*, 44, 257–267.

McBride, W. I. (1997). *Will McBride*. Köln: Könenmann Verlagsgesellschaft.

Medarić, M. (1990). Melodramatizm v russkom romane XX veka [Melodramatic writing in the Russian novel of the 20<sup>th</sup> century]. *Russian Literature*. Vol. XXVII, 41–52.

Medarić, M. (1996). Avtobiografiya i avtobiografizm [Autobiography and autobiographism], *Russian Literature*, Vol. XL, 31–56.

Mikhailov, A.V. (1997). Problema kharaktera v iskusstve [The problem of character in art]. In A.V. Mikhaylov, *Yazyki kul'tury* [Languages of culture]. Moscow: Languages of Russian culture, 211–269.

Sasse, S. (2012). *Yad v ukho: ispoved' i priznaniye v russkoy literature* [Gift im Ohr. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur]. Moscow: RGGU.

Satovskaya, S.N. (2014). *Avtobiografizm v tvorchestve G. Grassa v kontekste avtorskogo obraza mira i istorii Germanii* [Autobiography in the works of G. Grass in the context of the author's image of the world and the history of Germany]. Doctoral Dissertation, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg.

Smirnov, I.P. (2005). Motherfucker, Ili ob ekstremal'nykh tekhnikakh sblizheniya / distantsirovaniya v kommunikativnom akte [Motherfucker: about extreme techniques of convergence / distancing in a communicative act]. *Nähe Schaffen, Abstand Halten. Zur Geschichte der Intimität in der Russischen Kultur. Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 62, 25–44.

Vinokur, G.O. (1997). *Biografiya i kul'tura. Russkoye stsenicheskoye proiznosheniye* [Biography and culture. Russian stage pronunciation]. Moscow: Russian dictionaries.

Weiermair, P. (1986). Ein Prinzip der Hoffnung. Zu den Aufnahmen Will McBrides. In McBride Will, *Boys*. München, Luzern: Verlag C.J. Bucher, 17–21.

**“THE ODYSSEY OF AN AMERICAN SWINDLER”:  
CONFESSIONARY DISCOURSE IN WILL MCBRIDE’S BOOK, “I, WILL MCBRIDE”**

Aleksander A. Zhitenev, Prof. Dr., Associate Professor at Voronezh State University (Voronezh, Russia);  
e-mail: [superbia@mail.ru](mailto:superbia@mail.ru)

**A**bstract. The autobiography of the American photographer, W. McBride, possesses all the features of the post-modernist confession: the author makes relations between the text and reality ambivalent; he seeks for stylization of the image, and repeatedly changes the rules of perception of the text. The book is based on the principles of non-identity in German and English texts, the conflict of verbal and visual elements, and the violations of narration sequence. The autobiography includes a large number of photos, fragments of diaries and letters, interviews, and essays about art. The connection of elements of different genres is complicated by the combination of the estimates stated by McBride at different times, and by an unsystematic correlation of the opinions of different interlocutors of the photographer. The absence of integrated whole in the narration defines the absence of integrity in the image of the author: the photographer actively uses default reception, reestablishes cause-effect relationships in a fragmentary way, and leaves the main events of his own life without comment. The borders of the social and intimate constantly change, which deprives the reader of the opportunity to become the “confessor”, and to establish a connection between the shown and the hidden, so as to formulate an assessment.

**K**ey words: autobiography, confessional discourse, stylization, intimacy, melodramatic writing.

