

A Little Life

[A NOVEL]

Hanya Yanagihara



ANCHOR BOOKS

A Division of Penguin Random House LLC  
New York

Ханья Янагихара – современная американская писательница, журналистка, главный редактор “T: The New York Times Style Magazine”. Выпускница престижного Smith College дебютировала с романом “The People in the Trees” в 2013 г. Роман получил положительные отзывы крупнейших европейских и американских изданий. В нем Янагихара обращается к образу ученого, прототипом которого стал друг семьи писательницы, лауреат Нобелевской премии по физиологии и медицине Дэниел Гайдюзек. В 2017 г. книга была переведена на русский язык и готовится к публикации в издательстве Corpus.

Сенсационным событием стал выход второго романа Янагихары «Маленькая жизнь» в 2015 г. Книга вызвала живую полемику как академических кругах, так и среди читателей. Роман вошел в шорт-лист Букеровской премии 2016 г., оказался в финале престижной Национальной книжной премии США, получил статус лучшей книги года по версии журнала Kirkus и уже два года продолжает оставаться мировым бестселлером.

Писательница постоянно проживает в Нью-Йорке.

## ПОЭТИКА ВИЗУАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО В РОМАНЕ ХАНЬИ ЯНАГИХАРЫ «МАЛЕНЬКАЯ ЖИЗНЬ»

**Денис Владимирович Адлерберг**

контент-менеджер Prisma Labs, Inc. (Саннивейл, США),

магистрант Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: adlerbergd@gmail.com

**А**ннотация. В статье рассматривается поэтика визуального и изобразительного в романе современной американской писательницы Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь» (2016). Описания фотографических изображений доминируют в повествовании и несут ряд функций. С одной стороны, они создают атмосферу и контекст американской художественной сцены XX–XXI вв. С другой – выступают причиной и/или следствием очередной фабульной перипетии и таким образом определяют развитие сюжета, связанного с обнаружением травматического опыта героя. Изобразительные и фотографические образы оказываются точкой сборки памяти (*punctum*), формируют исповедальное и экзистенциальное тематическое единство романа. Среди функций визуальных артефактов – объективирование субъекта, опыта, тела. Запечатленная на картине или фотографии уязвимость Я также разрушает комфортный рассказ о себе, указывая на скрытое и позволяя проникать за пределы сказанного. Кроме того, пространственная организация отдельных локусов романа, связанная с визуализацией маршрута героя по улицам Нью-Йорка, а также описанием создаваемого для него жилья, становится еще одним способом обнаружения Я и неизбежности травматического опыта.

**К**лючевые слова: Янагихара, «Маленькая жизнь», поэтика визуального, травма, экфрасис.

Роман Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь», опубликованный в 2015 г., сразу же стал бестселлером. Критики окрестили его “modern-day classic” (“The Guardian”), “tour de force” (“Kirkus”), “elemental and irreducible” (“The New Yorker”), «необычным и сложно устроенным романом» (“Meduza”) и «самым важным романом года» («Афиша»), а саму Янагихару “a major American novelist” (“The Wall Street Journal”). Однако текст пока не получил развернутого филологического комментария и нуждается в поиске адекватных ему инструментов литературоведческого анализа.

Как представляется, обнаружение специфической поэтики визуального в структуре текста может стать одним из таких инструментов. Важность визуальных образов подтверждает сама Янагихара, упоминая, что работа над романом для нее началась со сбора коллекции изображений (это заняло годы, в то время как сам текст появился в результате интенсивной работы всего за восемнадцать месяцев) [Adams]. Обращает на себя внимание и то, что автором были приложены немалые усилия для того, чтобы на

обложке американского издания «Маленькой жизни» оказалась фотография Питера Худжара “Orgasmic Man” (1969) (см. рис. 1). Комментируя эту обложку, она подчеркнула:

“With my book, I wanted the image in part because I thought it expressed something of the narrative itself; here you, *the viewer*, are confronted with a picture of someone in... pleasure? Pain? You don't know. What you do know is that you are witnessing a moment of almost unbearable vulnerability, of uncomfortable intimacy. It was that sensation – of witness and also of trespass – that I wanted the reader to feel as well”<sup>1</sup> [Abadi].

Так, начиная с обложки, визуальные образы будут вызывать не только противоречивую реакцию читателя как зрителя, но и определять повествовательный ритм, образуя непростую систему взаимоотношений. Именно они готовят читателя к неловкой роли свидетеля, перед которым возникают моменты уязвимости центрального персонажа.

Многочисленные экфрастические элементы, возникая в тексте, провоцируют ис-

---

<sup>1</sup> «Для этой книги мне понадобился образ, так как я думала, что он смог бы выразить что-то присущее самому повествованию; читая мою книгу, вы, *зритель*, сталкиваетесь с изображением кого-то, кто испытывает ... удовольствие? Боль? Вы не знаете. Единственное, о чем вы знаете, – это то, что вы являетесь свидетелем момента почти невыносимой уязвимости, неудобной близости. Именно это ощущение – свидетельство, и даже посягательство – я хотела бы, чтобы читатель почувствовал» (перевод с английского и курсив наш. – Д. А.).

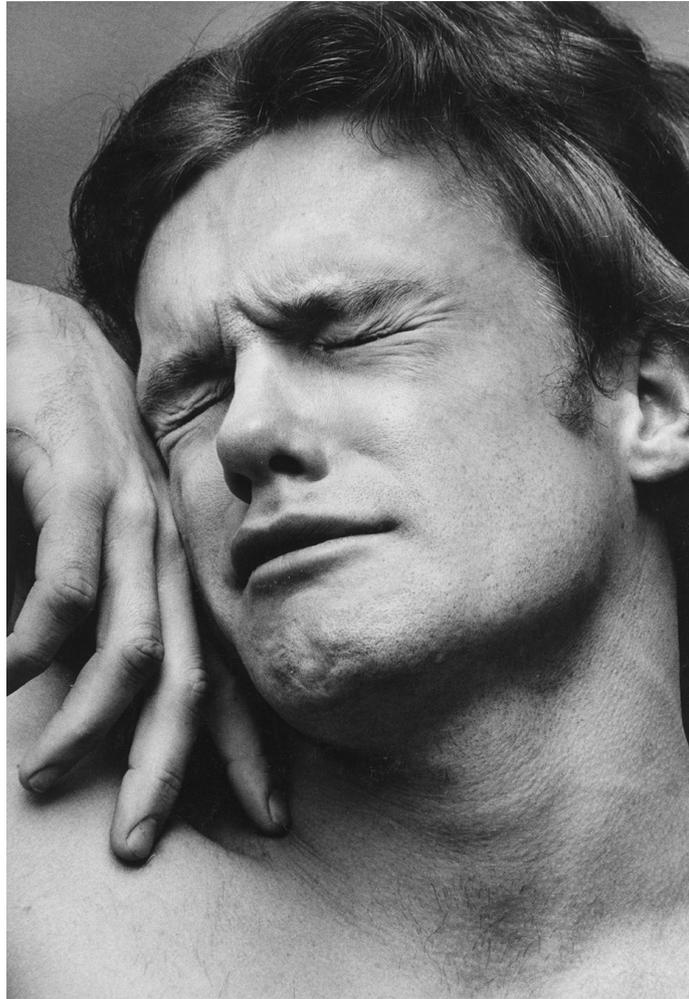


Рис. 1. Питер Худжар. "Orgasmic Man" (1969)

следователя на изучение их функций. В первую очередь, в связи с реалиями. «Маленькая жизнь» начинается как рассказ о нью-йоркской богеме – молодых интеллектуалах. Неудивительно, что с самого начала в романе возникают упоминания различных участников артистической жизни целых десятилетий XX–XXI вв. Американская художественная сцена этого периода описана исключительно детально в отличие от других искусств: имена современных исполнителей музыки выдуманы и являются скорее ироническими, о кино говорится довольно общо. Подробных же описаний различных артефактов, относящихся к визуальным искусствам, огромное количество. Среди них фотографии Дианы Арбус, работы Буртинского, знаменитые водонапорные башни Бехер, картины Джоффри Чедси, фото Райана МакГинли и др. (см. рис. 2–7).

Упоминание фотографий в «Маленькой жизни» каждый раз обозначает движение сюжета, становится отправной точкой. Именно на фотографии, а затем на картине (по этому фото) впервые начнет проступать история Джуда, его тайная история и скрытая уязвимость. Показателен эпизод с описанием снимка, сделанного еще во время учебы в колледже, на первом курсе. На этом снимке Джуд стоял:

“In the living room of their suite, turned partway to the camera. His left arm was wrapped around his chest, so you could see the satiny starburst-shaped scar on the back of his hand <...> and his hair, which he wore longish back then so he could hide behind it, fizzled off at his jawline)”(35)<sup>1</sup>.

Важны в этом описании персонажа, запечатленного на фото, детали одежды, приоткрывающие еще не рассказанное в тексте прошлое. Другья Джуда, один из которых (Джей Би) сделал эту фотографию, еще не знали о том, что тот сирота: “He was wearing a blue-and-white-striped long-sleeved T-shirt that must not have been his, it was so big” (35). В этом эпизоде проявляется достаточно часто встречающийся в связи с описанием Джуда мотив неподходящей ему чужой одежды, будто примерки чужой судьбы. Однако не только «самозванство» Джуда, из сироты чудесным образом превращенного в студента элитарного колледжа, но и неспособность тела героя, тела некогда претерпевшего особый травматический опыт, соответствовать любой «нормальной» одежде, делает этот мотивный ряд особенно пронзительным.

Травма героя и связанные с ней тайны проявляются на фотографиях задолго до рассказа о них: “The thing that JB had always remembered most about this photograph

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из романа приводятся в круглых скобках по изданию: [Yanagihara 2016a]. В скобках указывается страница.

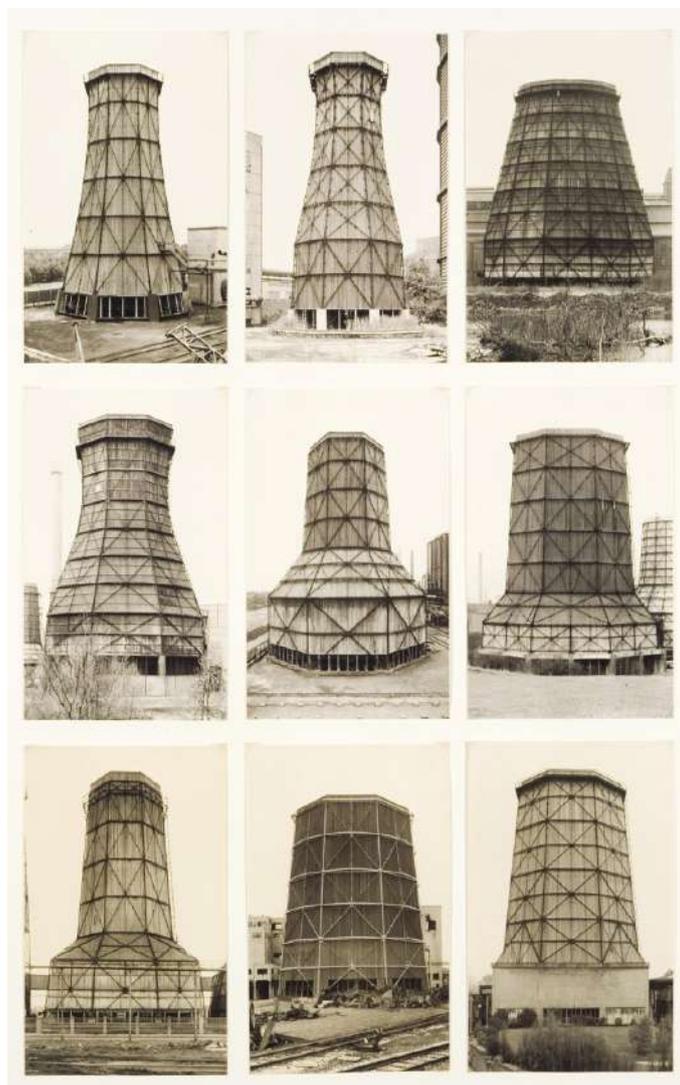


Рис. 2. Бернд и Хилла Бехер. “The Bechers Cooling towers, Wood n B” (1976)



Рис. 3. Эдвард Буртинский. “Shipbreaking”



Рис. 4. Райан МакГинли. "Matt (Scar)"



Рис. 5. Диана Арбус. "Jewish Giant"

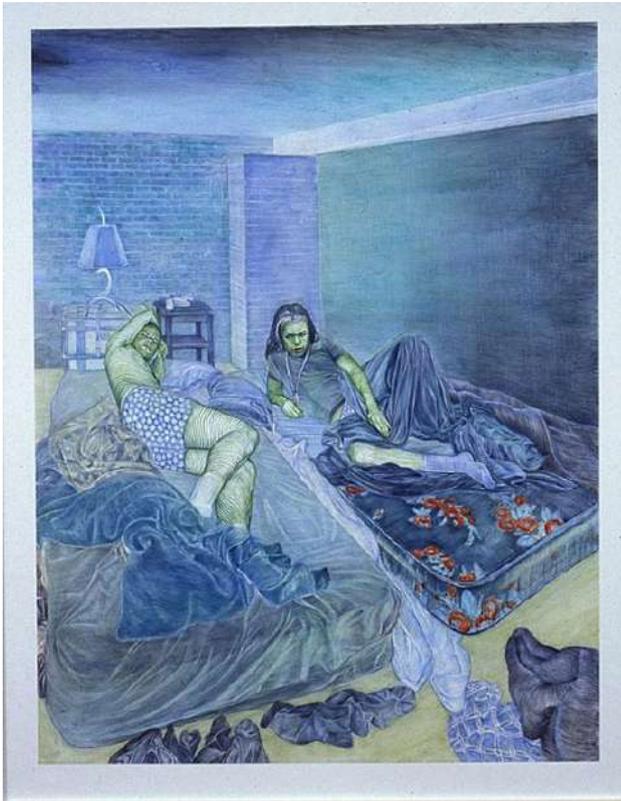


Рис. 6. Джоффри Чедси. "Loft Life"



Рис. 7. Джоффри Чедси. "Boys in the Band"

was the expression on Jude's face: a wariness that in those days he was never without" (36). Подозрительность и опаска – «естественные» состояния Джуда, более всего заметные на фотографиях, – вызывали вопросы его друзей, а вместе с ними и читателя романа. Взгляд фотокамеры оказался способным зафиксировать «шрамы» героя, оставив за кадром еще неизвестную историю их появления: "<JB> hadn't looked at this picture in years, but doing so made him feel empty, for reasons he wasn't quite able to articulate" (36).

И именно серии фотографий и картин окажутся своего рода попыткой конфигурации истории жизни и сборки опыта Джуда – не нарративной, но монтажной, построенной на игре с радикальными смысловыми различиями смежных кадров. В связи с этим для рассмотрения отдельных элементов такой сборки бесполезной окажется схема *studium/punctum*, предложенная Р. Бартом в работе "Camera Lucida". Она позволит обозначить в фотографии два противоположенных поля восприятия: общее пространство снимка, направленное вовне, выполняющее коммуникативную функцию, которая задана культурными параметрами (*studium*), и личный пласт, который, актуализируясь в процессе восприятия фотографии, может стать отправной точкой для сборки памяти (*punctum*). Р. Барт пишет о *punctum*: «Существует слово для обозначения

этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, иногда даже кишат этими чувствительными точками; ими являются именно отметины и раны» [Барт: 54]. В случае «Маленькой жизни» как нельзя лучше работает метафора «чувствительных точек», которые позволяют, согласно Барту, обратиться к личной истории и неким конкретным эпизодам прошлого, связанными с теми или иными возникшими на фото триггерами. Таким образом, *punctum* характеризуется фиксированием темпорального и позволяет приоткрыть прошлое. Именно обозримости собственного травматического сюжета избегает Джуд, настойчиво формируя вокруг себя рассказ о своем «успешном Я», упорно стремясь изобразить «норму». Обратим внимание на дискомфорт Джуда во время выставки, на которой выставлены его портреты. Герой чувствует, что "other people should be seeing these documentations of <...> miserable moments of his life" (172). Визуальное будто «свидетельствует» против выдуманного рассказа: серия свидетельств запечатленной на снимках/картинах уязвимости героя разрушает убедительность комфортной истории Джуда о себе как об «успешном адвокате», «красивом мужчине», «выпускнике элитарного колледжа».

Однако моментальность погружения в punctum чревата опасным приближением к непосредственному и интимному переживанию памяти и для самого Джуда, поскольку «отметины и раны», в которые «нацеливается» punctum, – травматический опыт героя. Картины буквально выносят на первый план (foreground) то, что долгое время вытеснялось на периферию сознания героя (background). Психологический механизм вытеснения дает сбой при агрессивном вторжении зримых свидетельств прошлого:

“For a moment, the noise of the space blotted out around him, and he could only look and look at the paintings: even in his distress, he had the presence of mind to understand that he was responding less to the images themselves than to the memories and sensations they provoked” (172).

Любопытен еще один поворот, подсказанный работой Барта: punctum позволяет «некоторым образом открыть свою душу» и тому, кто его увидел [Барт: 57]. Читатель романа, способный уловить развертывание сюжета посредством визуальных образов, оказывается вовлечен и в интенсивное эмоциональное переживание, так как экфрастическое описание воздействует на реципиентов особым образом:

“Visual elements in narrative texts are an appeal to embodied experience, because they produce a recall of

actual perceptions, so that their reception resembles the experiential parameters of perceptions in everyday life” [Rippl: 347].

Возможно, этим объясняется и то, что во многих рецензиях, как профессиональных, так и любительских, отмечается, что этот текст в серьезной мере располагает к соприкосновению с собственным опытом воспоминаний. По мере того как становятся известны новые подробности из жизни Джуда, читатели начинают исследовать и свою память. Известный литературный критик Галина Юзефович отмечает, что «каждое из этих открытий будет бить под дых – все сильнее и сильнее, покуда мы сами не ощутим себя в известной степени Джудом, покуда у нас не откроются и не закровоточат собственные раны, казавшиеся давно зарубцевавшимися и почти забытыми» [Юзефович]. Своеобразный punctum эпизодов уязвимости Джуда относится уже не к отдельным визуальным образам внутри текста, но также оказывается включенным в механизмы читательской рецепции, взаимодействует с глубоко индивидуальным личным опытом читателей.

Кроме того, Элейн Скэрри в своем исследовании “Body in Pain” утверждает, что “physical pain does not simply resist language but actively destroys it” [Scarry: 4], отмечая дискурсивную сложность самой возможности говорить о физической боли. Любопытно в этой

связи замечание обозревателя “The Guardian” Алекса Престона: “Yanagihara gives Jude’s pain intimate, visceral voice” [Preston]. Надеясь боль Джуда образом и голосом, Янагихара создает новый язык для выражения боли Джуда и пережитой некогда боли каждого из читателей. Обретшие дискурс эпизоды уязвимости находят свою репрезентацию в процессе сопереживания травматическому опыту героя. Янагихара визуализирует боль и дает ей голос, что позволяет читателям говорить о себе самих. Джефф Чу из “Vox” точно описывает свою неожиданную рецепцию текста как текста, располагающего не только к эмоциональной рефлексии о бедах героя, но и к саморефлексии: “I read ‘A Little Life’ when I wasn’t ready to talk about trauma or even to hear about it. But Jude’s inability to address his wounds compelled me to begin to address mine” [Chu].

Выделим еще одну функцию визуального в романе – это фиксация на теле и его специфическая легитимация. Фотография и портрет с каждым новым появлением дают Джуду возможность столкнуться с самим собой как с Другим. Они помогают осознать себя в условно реальных обстоятельствах, и вместе ними увидеть перед собой проект завершенного и целостного Я. Фотография может выступить в этом смысле аналогом опыта столкновения со своим зеркальным отражением по Лакану.

Но всякая завершенность Я чужда герою, возвращает его к собственному опыту Ничто, чистой боли, тотальной аннигиляции Я; отсюда – неприятие себя запечатленного: “He doesn’t want to be confronted with his image; he doesn’t want to see his body, his face staring back at him” (295).

Проблема заключается также в том, что переживание собственной телесности Джудом всегда амбивалентно. С одной стороны, он признает, что красив (это неоднократно отмечают и другие персонажи романа), при условии отстранения от того факта, что это его собственное тело: “If he could forget it was him, he could almost see how lovely an image it was” (175). С другой стороны, тело Джуда – это его запечатленная память: шрамы и незаживающие раны (буквально – в физиологическом смысле – раны), хромота, воспринимаемая им самим как уродство, и каждый раз подчеркиваемая хрупкость. Такая амбивалентность провоцирует появление диссонирующего образа Я. Кроме того, фиксация тела в виде снимка и/или картины обостряет вопрос телесности, превращая тело в объект, экспонируя его, одновременно позволяя Джуду посмотреть на себя как на Другого и понять, как выглядит он в глазах окружающих. Так, «отчуждающий взгляд» Джуда, который рассматривает собственный портрет как изображение чужого тела, позволяет ему понять свою привлекательность в глазах Джей-Би:

“If he could forget it was him, he could almost see <...> why JB would have been attracted to it: for the strange person in it who looked so frightened and watchful, who was discernibly neither female nor male, whose clothes looked borrowed, who was mimicking the gestures and postures of adulthood while clearly understanding nothing of them” (175).

Подчеркнем вновь появляющийся мотив неподходящей, чужой одежды, а также возникающую неопределенность и двойственность характеристики Джуда, который выглядит андрогинно (“neither female nor male”), ведет себя как взрослый, но совсем не понимает значения большинства жестов и эмоциональных откликов (“<he> was mimicking the gestures and postures of adulthood while clearly understanding nothing of them”) (175).

При этом фактически любая визуальная фиксация своего тела отвергается Джудом, будто вытесняющим тело из собственной эмоциональной памяти: “He no longer felt anything for that person” (175). Причем подобное отторжение совершается им абсолютно сознательно:

“Not feeling anything for that person had been a conscious act of will, like turning away from someone in the street even though you saw them constantly, and pretending you couldn't see them day after day until one day, you actually couldn't – or so you could make yourself believe” (175).

Еще одной складкой визуального в романе становится пространство. В данном случае речь пойдет о возможной визуализации в сознании читателей локусов Нью-Йорка. Пространственно-временная связка в тексте любопытна: фактически повествование охватывает около пятидесяти лет жизни Джуда, при этом начинаясь в 2000-х гг., в них же и заканчиваясь. И даже ретроспективно в эпизодах детства Джуда, повседневность окружающего мира мало чем отличается от мира нулевых. За время действия романа будто не происходит никаких значимых исторических событий, память героя не отмечает никаких перемен в повседневной жизни, нового витка развития технологий, новых идей и модных тенденций в искусстве. Пространство доминирует в «Маленькой жизни», заставляя вспомнить о прозрениях Фуко в работе «Другие пространства». В связи с ней стоит рассмотреть «особые места», фигурирующие в тексте. В романе представлен ряд локусов, связанных с главным героем, – их видоизменяют, конфигурируют или даже создают для него. Сначала это небольшая переделка маленькой съемной квартиры, а затем новая большая городская квартира, которую проектирует друг-архитектор, превращая в нее старые складские помещения. Такое создаваемое «жилище» становится еще одним способом сборки памяти – в первую очередь, телесной. Архитектурные пространства выступают метафорой тела Джуда, переживше-

го некий опыт и помнящего о нем. Сам Джуд сравнивает свое тело с мотелем, единственным постояльцем которого становится память: “As if his very mind, his body, is a motel, and this memory his sole guest” (504).

Квартира на Лиспенард становится первым таким пространством. Немаловажно, что Лиспенард является действительно существующей улицей в Нью-Йорке, как и многие другие локусы, что позволяет в некоторых эпизодах буквально наблюдать за траекториями движения и маршрутами героев (визуализировать их). Кроме того, именно топоним «Лиспенард стрит» вынесен в заглавие первой и последней глав романа, что особенно выделяет эту точку начала и конца из всех. Подобное наименование глав создает кольцевую пространственную композицию, к которой мы обратимся далее.

С самого начала квартира описывается как узкое, закрытое, грязное место: несколько раз повторяется слово ‘narrow’, характеристика каждой комнаты начинается с подчеркивания ее тесноты: “A small foyer, little larger than the size of a doormat”, “the kitchen (a <...> little cube)”, “dining area to the left that would accommodate perhaps a card table” (11) и т.д. Цвета и текстуры, возникающие при описаниях квартиры, даются весьма красноречивыми: “shit-brown”, “greasy”, “milk-glass” (10–11).

Джуд и Виллем постепенно ремонтируют квартиру на Лиспенард. Реконструкция

и переделка жилого пространства вокруг Джуда – довольно устойчивый мотив, связанный с реконфигурацией и вытеснением болезненного опыта героя. Квартира становится важным этапом в жизни Джуда – это первое в его жизни собственное пространство: “Lispenard Street had been the first time in his life that he’d had a room, a real room with a real window, wholly to himself” (251). Отремонтированная и обжитая квартира на Лиспенард оказывается схожа с самим героем: внешняя привлекательность и соответствие неким представлением о норме в искусно рассказанной истории успеха Джуда предстает своего рода «косметическим ремонтом» его жилья. Подобно тому как каждый очередной приступ Джуда, теперь успешного нью-йоркца, напоминает ему о травматическом прошлом, нынешние чистота и спокойствие его квартиры на Лиспенард оказываются временными. Так, к примеру, в одном из эпизодов по неизвестной причине (“mysteriously”) в ней пропадает отопление, часто выходит из строя лифт. Все это, учитывая физический дискомфорт Джуда, испытывающего проблемы с ходьбой, знак не случайный.

Образы жилых пространств выступают точками обнаружения скрытого. Уже вскоре после переезда на Лиспенард обнаруживаются «подозрительные симптомы» в поведении Джуда – в его несвойственной молодым людям запасливости, которую он тщательно скрывает. Еще одним местом, указывающим

на эту функцию пространства в поэтике текста, становится квартира на Грин-стрит. Ричард, друг Джуда, предлагает ему купить часть бывшего склада на Манхэттене, который можно будет превратить в жилье. Аргументируя выгоду от этого решения, Ричард упоминает о большем удобстве и доступности всего того, в чем остро нуждается Джуд. Вновь жилое пространство выявляет уязвимость Джуда:

“In that moment he feels not angry but exposed <...> he <...> wants them all to think of him as someone reliable and hardy, someone they can come to with their problems, instead of him always having to turn to them” (248).

Джуду некомфортно и неловко выступать в роли нуждающегося в заботе и, в определенном смысле, несамостоятельного человека:

“He tries to hide as much as he can from Willem, not because he doesn’t trust him but because he doesn’t want Willem to see him as less of a person, as someone who has to be looked after and helped” (248).

Джуд приобретает этаж в здании склада, и для него создают пространство, учитывающее все особенности его состояния, – просторный лофт с разработанной системой доступности среды. Интересен маршрут первого пути туда: из дома на Лиспенард, а оттуда

на работу, траектория движения Джуда детально описана с указанием улиц и представляется собой круг (см. рис. 8). Новая квартира на улице Грин оказывается, вероятнее всего, прямо напротив старой квартиры на Лиспенард: их разделяет переулок, что понятно только тем, кто хорошо знает центр Нью-Йорка и может буквально визуализировать это место на карте.

В квартире на Грин-стрит друзья стремятся создать для Джуда идеальное пространство. При описании нового места все время фигурируют слова “big”, “huge”, что контрастирует с описаниями квартиры на Лиспенард, где доминировали ‘small’ and ‘narrow’. Однако Джуд выступает против самых радикальных идей расширения пространства: так в одном из проектов квартиры архитектор предлагает убрать все стены, на что Джуд отвечает отказом: “He needed a bedroom; he needed a door he could close and lock” (254) – он нуждается не только в приспособленности пространства к нему как к человеку с физическим недугом, затрудняющим передвижение, но в согласии этого пространства с его внутренним состоянием, опытом, памятью. Герой нуждается в приватном пространстве, запирающихся местах, «загоне» (от “corral” – англ. ‘загон для скота’), куда можно будет спрятать свое тело во время приступа. Такие же «загоны» он создает и в своей памяти, помещая туда воспоминания о невыносимой боли: “Sometimes they <memories> were like

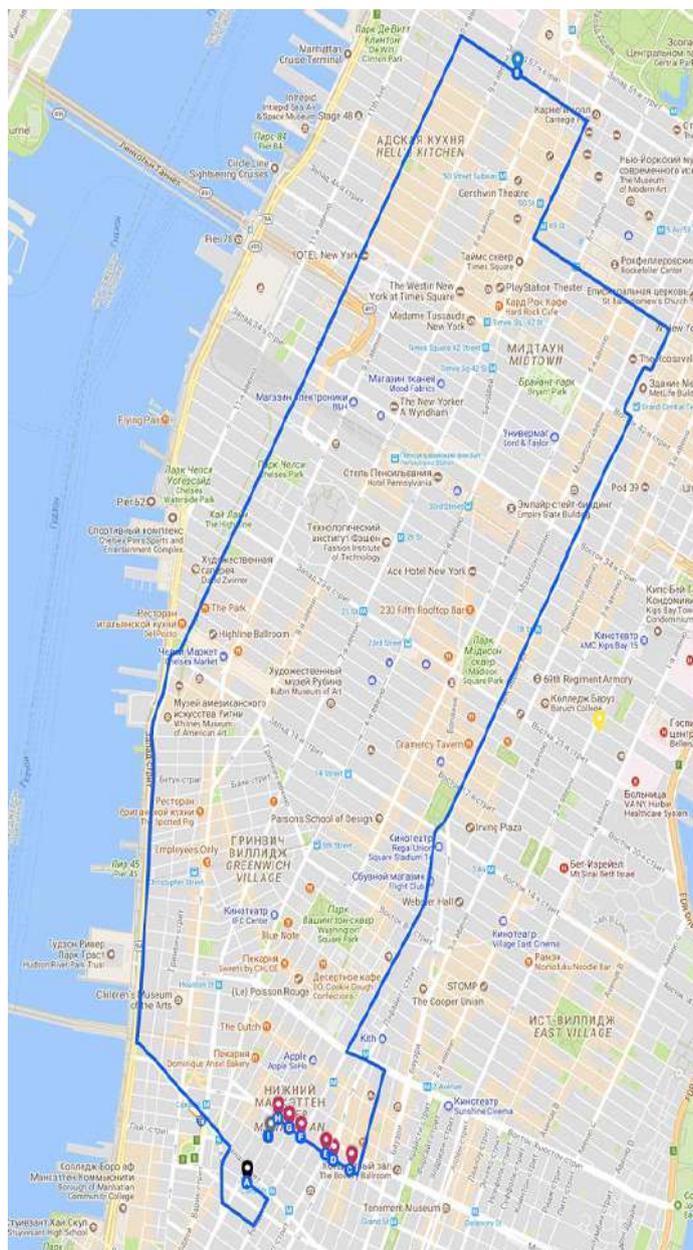


Рис. 8. Маршрут движения героя романа. Круг

А – квартира на Лиспенард.

В – офис «Розен, Причард и Кляйн», место работы Джуда. Предположить его расположение можно по эпизоду ужина: “The first Saturday in May, he and Willem have what they’ve been calling the Last Supper at a tiny, very expensive sushi restaurant near his office on Fifty-sixth Street” (295). Офис очевидно располагается на 56-й улице. То, что он находится в западной части, можно реконструировать по пути домой после “Last Supper”, поскольку выясняется, что расположение ресторана (а, соответственно, и офиса рядом с ним) близко к району Челси, расположенному в западной части. Маршрут к офису, до которого Джуд добирался на машине, выстроен согласно оптимальному автомобильному пути.

С – место благотворительной работы Джуда на Брум: “The firm encouraged its attorneys to do pro bono work <...> and every Wednesday night he left work early, at seven, and sat in the group’s creaky-floored SoHo offices on Broome Street for three hours” (243–244).

Дальнейшие точки (D, E, F, G, H, I) – маршрут Джуда по пути к будущей квартире на Грин-стрит – упоминаются в тексте при описании пути туда, что позволяет реконструировать движение предельно точно: “They walked west on Broome Street, past Centre (D), and Lafayette (E), and Crosby, and Broadway (F), and Mercer (G), before turning (H) south on Greene” (244), где и располагалась квартира на Грин-стрит (I).

this, and these were the hardest to lasso and corral” (504). Любопытно, что в такие моменты само его тело оказывается соткано из лоскутов памяти:

“With every day it seems to grow inside him, until he feels himself stuffed not with blood and muscle and water and bone but with the memory itself, expanding balloon-like to inflate his very fingertips” (504).

Квартира на Грин-стрит, несмотря на некоторое сопротивление самого Джуда, действительно вышла просторной, светлой, удобной, с развитой системой доступности среды. Инерция проводимых нами аналогий между пространством, телом и памятью, подсказывает вывод о том, что на определенном этапе Джуд преодолел свой травматический опыт и справился с довлеющим прошлым. Но «загон», в котором он запер память, оказался таким же непрочным, как и стены его новой квартиры. Именно это созданное специально для Джуда пространство окажется площадкой для развертывания одной из самых подробных сцен насилия, описанной в принципиально ярком освещении, с использованием светлых оттенков цветов: “The apartment is illuminated, dazzlingly, into something brighter than day” (337).

Подчеркивание принадлежности этого пространства герою контрастирует с тем, насколько пассивным он оказывается в роли жертвы. В описании сцены избиения Джуда намеренно

сталкиваются предзаданная пространству характеристика безопасного дружественного места, агрессивность Калеба и боль Джуда:

“In the apartment, Caleb lets go of his neck, and he falls, his legs unsteady beneath him, and Caleb kicks him in the stomach so hard that he vomits, and then again in his back, and he slides over Malcolm’s lovely, clean floors and into the vomit. His beautiful apartment, he thinks, where he has always been safe. This is happening to him in his beautiful apartment, surrounded by his beautiful things, things that have been given to him in friendship, things that he has bought with money he has earned. His beautiful apartment, with its doors that lock” (338–339).

Вместе с разрушением иллюзии безопасности к Джуду возвращаются воспоминания и опыт, с которыми он до этого эпизода научился справляться. Его «загон» памяти становится «загоном» для заклятия, единственным аутентичным для героя местом пребывания. Роман скандирует о невозможности переписывания и вытеснения опыта боли, подмены Я героя, которое может быть найдено лишь в избыточной травме. В подтверждение этому звучит лейтмотивная аксиома равенства, утверждающая, что  $x$  всегда равен  $x$ :

“It assumes that if you have a conceptual thing named  $x$ , that it must always be equivalent to itself, that it has a uniqueness about it, that it is in possession of something so irreducible that we must assume it is absolutely, unchangeably equivalent to it-

self for all time, that its very elementalness can never be altered” (339).

Важным оказывается то, что эту аксиому невозможно доказать. Янагихара подчеркивает, что Джуд всегда любил эту аксиому за ее неуловимость, за то, что попытки доказать ее нарушают саму «красоту уравнения».

“But now he knows for certain how true the axiom is, because he himself – his very life – has proven it. The person I was will always be the person I am, he realizes. The context may have changed: he may be in this apartment, and he may have a job that he enjoys and that pays him well, and he may have parents and friends he loves. He may be respected; in court, he may even be feared. But fundamentally, he is the same person, a person who inspires disgust, a person meant to be hated. And in that microsecond that he finds himself suspended in the air, between the ecstasy of being aloft and the anticipation of his landing, which he knows will be terrible, he knows that  $x$  will always equal  $x$ , no matter what he does, or how many years he moves away from the monastery, from Brother Luke, no matter how much he earns or how hard he tries to forget. It is the last thing he thinks as his shoulder cracks down upon the concrete, and the world, for an instant, jerks blessedly away from beneath him:  $x = x$ , he thinks.  $x = x$ ,  $x = x$ ” (340).

Оказывается, что опыт боли – единственное, что остается герою, поэтому заканчивается книга главой «Лиспенард стрит», повторяющей название первой главы. В ней замыкается и пространственный круг, который очерчивал

маршрут передвижений Джуда. В финальном эпизоде читателю остается лишь письмо Гарольда Виллему, написанное, когда Джуд уже был мертв. В нем Гарольд вспоминает последний год жизни Джуда и одну из прогулок, когда они вышли к той самой квартире на Лиспенард. История совершила круг; последние фразы книги указывают на повествовательный металепис, удивительным образом совпадающий с возвращением в точку начала на карте Нью-Йорка:

“But back then, back on Lispenard Street, I didn’t know so much of this. <...>

‘It’s a good story,’ he said. He even grinned at me. ‘I’ll tell you.’

‘Please,’ I said.

And then he did” (720).

Таким образом, визуальное и изобразительное в поэтике романа Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь» имеют целый ряд функций. Среди них контекстуальная, позволяющая не только создать атмосферу американской художественной сцены XX–XXI вв., но включить в нее лишь отдельные знаменитые фотообразы, в той или иной степени связанные с аффективным опытом и размывающие границы вымысла и реальности. Экфрастические фрагменты текста выполняют сюжетогенную функцию, становясь основным «двигателем» романа, нередко выступая причиной и/или следствием очередной фабульной пе-

рипетии. Изобразительные детали оказываются точками сборки памяти героев романа и общим местом работы с травматическим опытом, подчас оказываясь временной лазейкой, бартовским *punctum*, позволяя герою (а вместе с ним и читателю) проваливаться во временные петли, запускать отдельные линии сюжета, раскрывающие тему непроизвольной ранимости. Именно они становятся разрушителями комфортных историй о себе и историй себя (тут визуальное и изобразительное становится антитезой нарративного). Запечатленная на картине или фотографии уязвимость разрушает комфортный рассказ о себе, обнажая скрытое, запуская альтернативный «сюжет» и позволяя проникнуть за пределы сказанного. Среди функций визуальных артефактов – объективирование субъекта, опыта, тела. Наконец, еще один разворот визуально-изобразительного – пространственная организация отдельных локусов романа, которые конструируют или реконструируют для главного героя. Создаваемое жилище становится новым способом сборки Я. Однако попытка конструирования проваливается, поскольку травматический опыт героя неизбывен. Именно поэтому начинается и завершается текст главами, названными в честь маленькой съемной квартиры на Лиспенард стрит. Во временном пристанище, грязном и разбитом, напоминающем интерьер, запечатленный на



Рис. 9. Диана Арбус. “The Backwards Man in His Hotel Room” (1961)

знаменитой фотографии Дианы Арбус “The Backwards Man in His Hotel Room” (Рис.9)<sup>1</sup>, вывернутый человек. Таков Джуд. И это непреодолимо:  $x=x$ .

<sup>1</sup> На эту фотографию Янагихара указывала как на источник вдохновения для романа. См. эссе Янагихары о процессе написания текста: [Yanagihara 2016b].

### Литература

Барт, Р. *Camera lucida*. М.: Ad Marginem, 2011.

Юзефович, Г. «Маленькая жизнь» Янагихары и «Номер 11» Коу. Галина Юзефович — о двух переводных романах (тяжелом и сатирическом) [Электронный ресурс] // *Meduza*. URL: <https://meduza.io/feature/2016/11/12/malenkaya-zhizn-yanagihary-i-nomer-11-koula> (дата обращения: 25.10.2017).

Rippl, G. (Ed.) (2015). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Vol. 1. eBook. Walter de Gruyter Mouton.

Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford – New York – Toronto: Oxford University Press.

Abadi, N. (2016). Author Hanya Yanagihara on why “A Little Life” is a fairy tale // *The Australian Financial Review*. URL: <http://www.afr.com/brand/afr-magazine/author-hanya-yanagihara-on-why-a-little-life-is-a-fairy-tale-20160314-gni92s> (date of access: 25.11.2017).

Adams, T. (2015). Hanya Yanagihara: ‘I wanted everything turned up a little too high.’ *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/26/hanya-yanagihara-i-wanted-everything-turned-up-a-little-too-high-interview-a-little-life> (date of access: 25.12.2017).

Chu, J. (2015). “A Little Life” is the best novel of the year. I wouldn’t recommend it

to anyone // *Vox*. URL: <https://www.vox.com/2015/10/14/9519855/a-little-life> (date of access: 25.12.2017).

Preston, A. (2015). “A Little Life” by Hanya Yanagihara review – relentless suffering // *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/18/a-little-life-hanya-yanagihara-review-man-booker-prize> (date of access: 25.12.2017).

Yanagihara, H. (2016a). *A Little Life*. London: Picador.

Yanagihara, H. (2016b). ‘How I wrote my novel’ // *Vulture*. URL: <http://www.vulture.com/2015/04/how-hanya-yanagihara-wrote-a-little-life.html>.

### References

Bart, R. [Barthes, R]. (2011). *Camera lucida*. Moscow, Ad Marginem.

Juzefovich, G. (2016). “Malen’kaya zhizn” Yanagikhary i “Nomer 11” Kou. Galina Yuzefovich – o dvukh perevodnykh romanakh (tyazhelom i satiricheskom). [Yanagihara’s “A Little Life” and Coe’s “Number Eleven”. Galina Yuzefovich – on two novels (a painful and a satirical ones)]. *Meduza*. URL: <https://meduza.io/feature/2016/11/12/malenkaya-zhizn-yanagihary-i-nomer-11-koula> (date of access: 25.12.2017).

Rippl, G. (Ed.) (2015). *Handbook of intermediality: Literature – Image – Sound –*

*Music*. Vol. 1. eBook. Walter de Gruyter Mouton.

Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford – New York – Toronto: Oxford University Press.

Abadi, N. (2016). Author Hanya Yanagihara on why “A Little Life” is a fairy tale. *The Australian Financial Review*. Retrieved from: <http://www.afr.com/brand/afr-magazine/author-hanya-yanagihara-on-why-a-little-life-is-a-fairy-tale-20160314-gni92s> (date of access: 25.11.2017).

Adams, T. (2015). Hanya Yanagihara: ‘I wanted everything turned up a little too high’. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/26/hanya-yanagihara-i-wanted-everything-turned-up-a-little-too-high-interview-a-little-life> (date of access: 25.12.2017).

Chu, J. (2015). “A Little Life” is the best novel of the year. I wouldn’t recommend it to anyone. *Vox*. Retrieved from: <https://www.vox.com/2015/10/14/9519855/a-little-life> (date of access: 25.12.2017).

Preston, A. (2015). “A Little Life” by Hanya Yanagihara review – relentless suffering. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/18/a-little-life-hanya-yanagihara-review-man-booker-prize> (date of access: 25.12.2017).

Yanagihara, H. (2016a). *A Little Life*. London, Picador.

Yanagihara H. (2016b). ‘How I wrote my novel’. *Vulture*. Retrieved from: <http://www.vulture.com/2015/04/how-hanya-yanagihara-wrote-a-little-life.html>.

### VISUAL POETICS IN HANYA YANAGIHARA'S NOVEL "A LITTLE LIFE"

Denis V. Adlerberg, content manager at Prisma Labs, Inc. (Sunnyvale, CA, the USA), MA student at Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: adlerbergd@gmail.com

**A**bstract. The paper explores various elements of the visual poetics of "A Little Life" by Hanya Yanagihara, a contemporary American novel writer. Ekphrastic descriptions prevail in the text and take part in multiple ways of the text's integrity. On the one hand, they enable to create the atmosphere of the American art life of the XX-XXI cent. On the other, they are to provoke the exposure of the protagonist's hidden memories and in such a way to develop the plot. Visual and photographic images turn out to be the kind of assemblage, which configures the evidences of poignant experience of the protagonist (punctum) around lines of novel's confessional and existential themes. The objectification of the subject, experience, and body is also among the functions of visual artifacts. Apart from this, the vulnerability, being captured in the picture or photo, destroys the well-done narrative about the Self, reveals the repressed memories and painful experience and allows a reader to get beyond what has been said. In addition, the spatial frame of the novel can be easily visualized in the protagonist's circular route through the streets of New York and relates to trauma relapse. Construction and subsequent deconstruction of the places of safety and the new successful life story of the protagonist is the other way of discovering the Self and the inescapability of traumatic experience.

**K**ey words: Yanagihara, "A Little Life", visual poetics, trauma, ekphrasis.

