М. В. Иванкива

ФОТОГРАФИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОВЕСТВОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ФОТОКНИГИ Д. М. БАРРИ «МАЛЬЧИКИ, ПОТЕРПЕВШИЕ КОРАБЛЕКРУШЕНИЕ»)

Работа представлена кафедрой зарубежной литературы
Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент Т. А. Федяева

Экспериментальный по своей природе жанр фотокниги британского писателя Д. М. Барри входит в единый Текст о Питере Пэне. Фотография есть смешение фактического и фикционального. Обращение к фотографии как к элементу повествования в полной мере позволяет писателю раскрыть специфику категории воображения и отвечает авторской эстетике в вопросе соотношения реального и вымышленного.

Ключевые слова: *фотография, факт, фикция, репродуцируемость, повествование, граница.*

M. Ivankiva

PHOTO AS AN ELEMENT OF NARRATION (J. M. BARRIE'S PHOTO ALBUM "THE BOYS CASTAWAYS")

J. M. Barrie's photo album, experimental in its nature, is a part of so-called Peter Pan Text. A photo is a combination of facts and fiction; considered as an element or even a substitute for narration, it helps the author to reveal a specific character of imagination as a philosophical category and corresponds to Barrie's ideas on the real and the imaginary.

Key words: *photo, fact, fiction, reproductivity, narration, border.*

Ряд фотографий Д. М. Барри можно рассматривать как часть текстологической эволюции истории о Питере Пэне*. Анализ этих фотографий позволяет осмыслить взаимоотношение понятий реальности и вымысла в авторской эстетике. В фокусе нашего внимания – две серии фотографий Д. М. Барри, созданных на рубеже XIX–XX вв. и объединенных самим писателем в специальные фотоальбомы. Перед нами экспериментальный авторский жанр, который мы предлагаем называть фотокнигой, что подчеркнуло бы его гибридную природу. В основе каждой фотокниги – фотографии самого писателя, которые, с одной стороны, являются документальным материалом, а с другой стороны, помещенные писателем в определенный контекст – элементами художественного повествования. По мнению американского аналитика современного искусства Розалинды Краус, фотография стала объектом теоретического осмысления лишь в середине XX в. На рубеже веков она выступала в первую очередь историческим, а позднее – эстетическим объектом [1]. Это объясняет обращение Барри к фотографии, которое позволяет ему прибегнуть к своему любимому приему – смешению факта и фикции в восприятии зрителя-читателя.

В своей работе «Светлая камера» Ролан Барт называет фотографию крайне ненадежным искусством, так как существование каждого отдельного фотоснимка зависит от сиюминутного переживания зрителя, которое ученый предлагает называть приключением. Пытаясь описать возникновение приключения (сущность фотографии), Барт вводит два понятия – студиум и пунктум. В фотографии есть набор элементов, позволяющих изучать ее с точки зрения естественных наук, истории, социологии и т. д. Это узнаваемое в фотографии – то, что делает ее частью культуры и позволяет изучать в различных аспектах, называется студиум. Второй элемент, пунктум, есть нечто новое, неожиданное в фотографии, вступающее в столкновение со студиумом. Пунктумом Барт называет неожиданность, которая открывает перед зрителем путь к приключению. Пунктум, в отличие от студиума, невозможно закодировать, он в какой-то мере является неожиданностью для самого фотографа. Рассматривая фото в его связи с категорией времени, французский ученый говорит о том, что содержанием фотографии является формула «это было» [4].

Первый фотоэксперимент Д. М. Барри относится к 1895 г. Он делает серию фотографий сына своего друга Артура Куиллера-Коуч Бевила (для родных Пиппа), и своей собаки Портоса, а позднее оформляет эти фотографии в виде альбома, которому дает название «Пиппа и Портос». Помимо 24 фотографий Барри от руки пишет в альбоме небольшой рассказ для мальчика. Фотографии таким образом становятся иллюстрациями к тексту, т. е. на наших глазах происходит переход визуального ряда из сферы документального в область художественного.

Своеобразным продолжением данной работы стала фотокнига 1901 г., названная «Мальчики, потерпевшие кораблекрушение у берегов острова Черное Озеро». Август этого года Барри проводит вместе с семьей Артура и Сильвии Дэвис в коттедже «Черное Озеро». Вместе с детьми писатель придумывает игру, в основу которой был положен сюжет любимой писателем с детства книги «Коралловый остров» Р. М. Баллантайна: потерпевшие крушение дети оказываются на необитаемом острове, выживают и спасаются. В определенный момент Барри, который играл роль главного пирата, «вышел из игры». Он начал фотографировать, снимая детей, играющих «мальчиков, потерпевших кораблекрушение». Наблюдая за ними, он также начал делать заметки в своей записной книжке, которые позднее вошли в свод заметок к «Питеру Пэну». За короткий срок с писателем произошли метаморфозы, которые Р. Барт описывал как явление структурной иронии фотографии: из автора и участника игры Барри превратился в оператора, а затем обратно в автора и одновременно в зрителя своей операторской работы.

Фотографии сами по себе представляют интерес по нескольким причинам. С одной стороны, это исторический материал. С дру-

гой стороны, снимки были сделаны рукой самого писателя. У Барри-фотографа нет своего стиля, как нет его, по мнению Р. Барта, ни у одного фотографа. Это напрямую связано с идеей ученого о субъективности, составляющей сущность фотографии. Вместе с тем мы можем говорить о том, как Барри-писатель переносит элементы своего литературного стиля в новую для него практику работы с фотографией. Он не ограничивается простым вклеиванием снимков в семейный альбом. Осенью 1901 г. писатель заказывает в издательстве «Constable's» книгу тиражом два экземпляра. Тот факт, что Барри обращается в издательство, не случаен. Это, во-первых, показывает отношение писателя к своему произведению как к литературному. Тираж в свою очередь отражает установку автора на уникальность его работы.

В. Беньямин ввел понятие ауры, с помощью которого провел границу между искусством традиционным и искусством технологической эпохи. Репродуцируемость как существенное свойство новой эпохи лишает ее объекты ауры [3]. «На фотопортретах, сделанных в первое десятилетие существования средства, запечатлевалась аура как человеческой природы, обустраивающейся в своей особенности – вследствие длительности выдержки, – так и социальный нексус, переданный в терминах интимности составляющих его отношений – в силу любительского статуса этих ранних фотографов» [1, с. 108]. Фотографии Барри в этом аспекте принадлежат искусству старому и обладают беньяминовской аурой. Вместе с тем то, как писатель организует свои снимки, во многом опережает свое время, открывая дорогу модернистским и постмодернистским играм в области текстуальности.

«Мальчики» представляют собой сшитые 35 фотографий с подписями к каждой. К книге прилагалось оглавление: 16 длинных названий, которые прочерчивали основную сюжетную линию приключений. Предисловие было написано 4-летним Питером Дэвисом. Книга была посвящена матери мальчиков Сильвии Дэвис. Другого текста, кроме вступления, посвящения, оглавления и заголовков фотографий, в этом альбоме нет. Сравнивая фотокниги «Пиппа и Портос» с «Мальчиками», можно сделать вывод, что если в первой – фотографии становятся лишь иллюстрациями к тексту, то во второй – Барри организует свои фотографии так, что они становятся собственно текстом. Таким образом, перед нами художественное произведение, где статичный визуальный ряд превращается в повествование.

В. Беньямин воспринимал фотографию как пересечение трех взглядов: взгляда фотографа (опосредованного камерой), взгляда изображенного человека и взгляда зрителя [3]. Фотограф (Барри) смотрит со стороны на игру своих друзей, для него это одновременно правда (как для фотографа) и вымысел (он знал, что снимает придуманное действие). Дети с фотографий очень редко смотрят в объектив, они преданы игре, и их взгляды направлены в пространство их игровой реальности. В тот момент, когда Барри занимает свое место за объективом, появляется точка зрения, с которой видит происходящее зритель-читатель. Вместе с тем мы смотрим на фотографии не только глазами Барри, для нас эти снимки, прошедшие фильтр культуры, обогатились большими смыслами. Мы знаем о судьбе каждого из детей, о судьбе их родителей (оба умерли от тяжелой болезни спустя несколько лет), о том, что значили эти отношения для Барри, поэтому при взгляде на эти фотографии концепт «это было» звучит пронзительно. В снимках Барри, как это не странно, очень мало «студиума», ибо и сами фотографии, и контекст – все представляет собой игру (игра-содержание, игра с границей, игра со зрителем).

То, что мы видим на фотографиях, представляется нам документальным материалом. Одновременно в контексте фотокниги фотографии теряют свое историческое значение, превращаясь в художественный вымысел. Барри сознательно размывает эту границу, отчасти ради игры, отчасти с целью совершить эксперимент с формой литературного произведения и показать читателю тонкую грань между реальным и вымышленным. То, что предстает нашим глазам в виде традици-

онных фотографий, прошло долгую эволюцию: от детских устных рассказов, записей в дневнике, через детскую игру и ее фотофиксации к превращению визуального ряда в текстуальный. В этом превращении заключается значение эксперимента Д. М. Барри.

Мы называли несколько причин обращения писателя именно к фотографии (личное увлечение, совмещение в фото документального и эстетического). Еще одним возможным объяснением может стать тот факт, что «фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью» [3]. Это важное в отношении Барри замечание В. Беньямина, ибо Питер Пэн родился из устных рассказов, бесед, которые автор вел с мальчиками Девис, и Барри через фотографию пытался передать ежесекундность, простоту и легкость рождения истории.

Стремление Д. М. Барри размыть рубежи между действительностью и искусством – характерный элемент его стиля – представлено в его фотоальбомах, особенно во втором, в полной мере. Писатель показал, что воображение есть действенная сила, способная воплотиться в жизнь, как воплотилась в жизнь и была снята фотоаппаратом, т. е. фантазия о потерпевших кораблекрушение детях получила смысл «это было». Но вместе с тем воображение становится неуловимым, как неуловима грань при переходе визуального объекта в поле повествовательного.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Современный британский исследователь Э. Нэш ввел понятие единого Текста о Питере Пэне, включающего не только ряд художественных произведений, но и нелитературные произведения. Сам Д. М. Барри называет вторую фотокнигу важным этапом в создании пьесы «Питер Пэн».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Краус Р.* Переизобретение средства // Синий диван. № 3. М., 2003. С. 105–127.
2. *Нуркова Н. Н.* Зеркало с памятью. М., 2006. С. 308.
3. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: http://www.out-line.ru/ben.html.
4. *Barthes R.* La Chambre claire. Note sur la Photographic. Paris, 1980. P. 53.
5. *Birkin A.* J. M. Barrie and The Lost boys. – Yale University Press., 2003. P. 323.
6. *Chaney L.* Hide and seek with angels. A life of J.M. Barrie. L., 2005. P. 402.
7. *Nash A.* Introduction // Barrie J. M. Farewell miss Julie Logan. L., 2000. p. vii-xix.