

М.Д. Самаркина

аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ

enkelinaiivius@gmail.com

ФОТОГРАФИЯ В ЦИКЛЕ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

В статье анализируются волшебные фотографии и портреты в мире романов о Гарри Поттере. Доказывается, что фотографии в этом мире не относятся к числу волшебных предметов, в отличие от живописного портрета. Внемагическое существование фотографий в магическом мире позволяет уточнить фотографическое как понятие литературоведения.

Ключевые слова: Гарри Поттер, фотография, волшебная фотография, фотографическое в литературе, визуальное в литературе

The article analyzes wizard photography and portraits the way they exist in the Harry Potter novels. Photography lacks magical features, and portraits become truly magical artifacts. However all the photography characteristics, since they are beyond the border of magical existence, help to comprehend the notion of photography in literature as a whole.

Keywords: Harry Potter, photography, wizard photography, photography in literature, visual in literature

Статья посвящена проблеме функционирования фотографии в волшебном мире гепталогии романов о Гарри Поттере британской писательницы Дж.К. Роулинг. Связь фотографии с запечатлённой реальностью является одним из главных вопросов рефлексии философии и литературы XX века; мы постараемся продемонстрировать, как проявляется эта связь в одном из знаковых явлений современной литературы.

В качестве материала для нашего исследования мы используем оригинал текстов романов на английском языке.

Мистическое соответствие изображения и изображаемого в сознании человека – черта синкретического мышления, и исследована она довольно хорошо. Здесь можно вспомнить работу Леви-Брюля «Сверхъестественное в первобытном мышлении», в которой автор анализирует связь синкретического мышления с отождествлением любого изображения и изображённого предмета или (что более актуально для нас) человека: «Чем объясняется то, что первобытные люди приписывают им, как мы видели выше, мистические свойства? Очевидно, дело в том, что всякое изображение, всякая репродукция сопричастны природе, свойствам, жизни оригинала. Сопричастие не должно быть понимаемо в смысле какого-то дробления, как если бы, например, портрет заимствовал у оригинала некоторую часть суммы свойств или жизни, которой тот обладает. Первобытное мышление не видит никакой трудности в том, чтобы эти жизнь и свойства были присущи одновременно и оригиналу, и изображению. В силу мистической связи между оригиналом и изображением, связи, подчиненной закону партиципации, изображение одновременно и оригинал, подобно тому как бороро суть в то же время арара. Значит, от изображения можно получить то же, что и от оригинала, на оригинал можно действовать через изображение» [Леви-Брюль, 1994, с.65]. Таким образом, картинка и человек становятся абсолютно подобны в мистическом смысле, и рудименты этого сознания остались с нами до сих пор. Например, до сих пор в массовой культуре популярными являются сюжеты с фотографиями, отображающими паранормальные явления (фильм «Омен» 1986 года, повесть Стивена Кинга «Солнечный пёс», фильм «Звонок» 2002 года, сериал «Очень странные дела» 2016 года), и даже бытовые гадания и порча по фотографии.

Представленное в эпоху Романтизма художественное осмысление такого неразличения человека и его визуального образа (например, «Портрет» Гоголя и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда) было продолжено с появлением фотографии, которая стала в силу своей техники более универсальным и точным способом передачи реальности. И, если до появления фотографии объектами трансгрессии зрения были зеркала и очки, о чём пишет Тодоров [Тодоров, 1999], то в современную эпоху к ним добавилась фотография [Самаркина, 2016].

Таким образом, можно говорить о традиции художественного осмысления фотографии и живописного портрета как носителей и медиумов мистической связи со своими запечатлёнными оригиналами.

В центре нашего исследования мы поставили вопрос о том, как функционирует фотография, когда переходит в мир волшебников и становится волшебной, то есть принципиально отличной от фотографии маглов, которую знаем мы. Дело в том, что и фотографии, и портреты в мире «Гарри Поттера» не статичны – они имеют свойство двигаться. Нашей задачей стало выявить признаки этих двух типов магического изображения (волшебной фотографии и волшебного портрета), сопоставить их и понять, чем фотография в данном случае отличается от фотографии в философском осмыслении [Барт, 2013; Беньямин, 2015], и что они могут дать для осмысления и формирования понятия фотографического в литературе.

Впервые встреча с волшебными изображениями происходит в первой книге: вместе с шоколадной лягушкой Гарри получает карточку с изображением Дамблдора, которое внезапно исчезает, чем сильно удивляет главного героя, и он спрашивает у Рона, знал ли он, что фотографии маглов не двигаются. В дальнейшем, попадая в замок, Гарри уже совсем не удивлён тому, что картины на стенах коридоров смотрят на них и двигаются [Rowling, 1997]; ни здесь, ни в дальнейших книгах нет противопоставления живописных изображений и фотографий, скорее есть оппозиция «магловские – волшебные». Наша теория состоит в том, что между ними существует принципиальная разница, которую мы попытаемся сейчас продемонстрировать.

Первая из особенностей фотографии, которая и мотивировала нас заняться данным исследованием, уже, по сути, была нами названа: фотография – это не прямое, трансгрессивное зрение. На этом построен сюжет второй части цикла: Василиск, убивающий взглядом, не причинил вреда тем, кто смотрел ему не прямо в глаза; среди них – Колин Криви, постоянно носивший с собой фотоаппарат, но не сумевший запечатлеть чудовище и вместо этого превратившийся в камень. Интересно, что в этой встрече двух трансгрессивных взглядов побеждает скорее Василиск, расплавивший плёнку и превративший фотографа в подобие «фотографии» [Rowling, 1998]. Трансгрессивный взгляд становится самостоятельным актором произведения. Мы к этому вернёмся позднее.

Вторую особенность мы бы обозначили как дискретность пространства и времени: фотография дробит реальность ровно на те элементы, которые ей удаётся заснять:

“Harry looked bemusedly at the photograph Colin was brandishing under his nose.

A moving, black and white Lockhart was tugging hard on an arm Harry recognised as his own. He was pleased to see that his photographic self was putting up a good fight and refusing to be dragged into view. As Harry watched, Lockhart gave up and slumped, panting, against the white edge of the picture” [Rowling, 1998, p. 82].

Поэтому Локонсу в приведённой нами цитате не удаётся втянуть Гарри в кадр – потому что *целиком* его на кадре нет. Кроме того, сюжет фотографии тоже замкнут: на ней всегда будет повторяться лишь запечатлённый момент.

Следующая особенность тесно связана с предыдущей, – это замкнутость сфотографированного внутри своей рамки. Запечатлённый объект не может покинуть границы своей фотографии, более того, если фотографию порвать, он не сможет переместиться на другую половину. Так происходит с фото родителей Гарри, на которой Снег «разлучает» Лили с её семьёй:

“ Snape took the page bearing Lily’s signature, and her love, and tucked it inside his robes. Then he

ripped in two the photograph he was also holding, so that he kept the part from which Lily laughed, throwing the portion showing James and Harry back on to the floor, under the chest of drawers ..." [Rowling, 2007, p. 553].

Ещё одна особенность, которая может показаться достаточно очевидной, – фотография есть доказательство существования первичной реальности:

"‘A picture?’ Harry repeated blankly.

‘So I can prove I’ve met you,’ said Colin Creevey eagerly, edging further forwards" [Rowling, 1998, p. 75].

Любопытно, что она проявляется через сознание персонажа магловского происхождения. При этом всё в той же второй книге Локонс одержим окружением себя своими же фотографиями, что вполне сопоставимо с современной одержимостью селфи.

Пятая особенность в нашем списке – множественность объектов. Человек, запечатлённый на фотографии, не принадлежит ей одной, и может прекрасно присутствовать и жить на всех остальных своих снимках. Так, Хагрид после первого года обучения дарит Гарри альбом с фотографиями его семьи, где на каждой странице он видит лица своих умерших родителей [Rowling, 1997]. И, конечно, одновременно могут существовать оба объекта: живой человек и его фотографический двойник.

Шестая особенность кажется парадоксальной – это недушевленность объекта «живой» фотографии. Однако она блестяще обыграна во всех эпизодах с Локонсом и его фотографиями: везде говорится сперва о том, как на внешнее явление реагирует сборище снимков, а потом – настоящий и живой Локонс:

"Gilderoy Lockhart came slowly into view, seated at a table surrounded by large pictures of his own face, all winking and flashing dazzlingly white teeth at the crowd. The real Lockhart was wearing robes of forget-me-not blue which exactly matched his eyes; his pointed wizard’s hat was set at a jaunty angle on his wavy hair" [Rowling, 1998, p. 49].

Наконец, седьмая особенность – фотографии не обладают собственным зрением. Конечно, они реагируют на то, что на них смотрят, но они *не видят* в собственном смысле этого слова, их точка зрения ограничена рамками фотографии.

Итак, фотографии в мире Гарри Поттера присущи следующие черты: непрямой (трангрессивный) взгляд, дискретность и замкнутость хронотопа, отражение первичной реальности, множественность объекта изображения, недушевлённость, отсутствие своего видения. При этом мы можем наблюдать зависимость черт друг от друга: отсутствие своего видения объясняет трангрессивность взгляда, а случайность любого снимка вызывает как дискретность, так и замкнутость. Если бы фотографии была бы свойственна единичность, то фотография превратилась бы в субъект и обрела бы как одушевлённость, так и собственную точку зрения. Сравним теперь черты фотографии с чертами волшебной живописи.

Во-первых, живописный портрет обладает прямым взглядом. Эпизоды воздействия Василиска на картины неизвестны, однако мы предполагаем, что в случае такой встречи портрет перестал бы существовать. Зато в седьмой книге есть эпизод, в котором живой портрет ослепляют обычным заклинанием:

"‘Phineas Nigellus?’ said Hermione again. ‘Professor Black? Please could we talk to you? Please?’

"‘Please’ always helps,’ said a cold, snide voice, and Phineas Nigellus slid into his portrait. At once, Hermione cried, ‘*Obscuro!*’

A black blindfold appeared over Phineas Nigellus’s clever, dark eyes, causing him to bump into the frame and shriek with pain.

‘What – how dare – what are you –?’

‘I’m very sorry, Professor Black,’ said Hermione, ‘but it’s a necessary precaution!’

‘Remove this foul addition at once! Remove it, I say! You are ruining a great work of art! Where am I? What is going on?’" [Rowling, 2007, p. 247-248].

Во-вторых, фотографической дискретности противостоит живописная целостность. Запечатлеть портрет частично невозможно, необходимо запечатлеть его целиком; кроме того, повредив холст, нанести вред самому изображённому нельзя; в связи с этим становится понятным и следующий пункт – разомкнутость портретов, их возможность перемещаться на соседние рамы, оставляя свою в это время пустой. При этом у каждого портрета есть закреплённость за своей рамой, и для того, чтобы портрет стал свободным, он должен быть фреймирован. Первой особенностью соответствует эпизод из третьей книги с повреждённым холстом Полной Леди:

“Next moment, Professor Dumbledore was there, sweeping towards the portrait; the Gryffindors squeezed together to let him through, and Harry, Ron and Hermione moved closer to see what the trouble was.

‘Oh, my –’ Hermione exclaimed and grabbed Harry’s arm.

The Fat Lady had vanished from her portrait, which had been slashed so viciously that strips of canvas littered the floor; great chunks of it had been torn away completely.

Dumbledore took one quick look at the ruined painting and turned, his eyes sombre, to see Professors McGonagall, Lupin and Snape hurrying towards him.

‘We need to find her,’ said Dumbledore. ‘Professor McGonagall, please go to Mr Filch at once and tell him to search every painting in the castle for the Fat Lady.’” [Rowling, 1999, p. 120].

Вторую особенность из той же книги хорошо иллюстрирует появление сэра Кэдогана в своей раме:

“Harry was watching the painting. A fat, dapple-grey pony had just ambled onto the grass and was grazing nonchalantly. Harry was used to the subjects of Hogwarts paintings moving around and leaving their frames to visit each other, but he always enjoyed watching them. A moment later, a short, squat knight in a suit of armour had clanked into the picture after his pony. By the look of the grass stains on his metal knees, he had just fallen off” [Rowling, 1999, p. 77].

Доказательству существования первичной реальности у фотографии можно противопоставить доказательство существования реальности вторичной у живописи. Помимо того, что известные нам живые портреты – это портреты уже умерших людей (так, в частности, известно, что портреты директоров и директрис Хогвартса появляются в кабинете директора автоматически после их смерти), нарисовать на холсте можно всё что угодно, даже тех людей и те ситуации, которые никогда не существовали (существовали ли когда-либо Полная Леди или сэр Кэдоган, нам неизвестно); с фотографией, ясное дело, такой фокус не пройдёт:

“Luna had decorated her bedroom ceiling with five beautifully painted faces: Harry, Ron, Hermione, Ginny and Neville. They were not moving as the portraits at Hogwarts moved, but there was a certain magic about them all the same: Harry thought they breathed. What appeared to be fine golden chains wove around the pictures, linking them together, but after examining them for a minute or so, Harry realised that the chains were actually one word, repeated a thousand times in golden ink: *friends... friends... friends...*” [Rowling, 2007, p. 338-339].

Приведённая нами цитата выбивается из приводимых ранее примеров, поскольку портрет, строго говоря, не волшебный, однако служит основанием обоих пунктов с точки зрения функционирования живописного в целом.

Множественность объектов фотографии – единичность субъекта портрета. Мы уже говорили о перемещениях портретов за пределы своих рам; прибавим к этому тот факт, что, если существует несколько портретов одного и того же человека, он не может существовать в двух рамках одновременно... или одновременно на портрете и при жизни. Это снова подробно разъясняется в уже процитированном нами эпизоде из седьмой книги:

“Evidently it is not only Muggleborns who are ignorant, Potter. The portraits of Hogwarts may commune with each other, but they cannot travel outside the castle except to visit a painting of themselves hanging elsewhere. Dumbledore cannot come here with me, and after the treatment I have received at your hands, I can assure you that I shall not be making a return visit!” [Rowling, 2007, p. 249].

Живописный портрет в волшебном мире обладает рядом свойств одушевлённого существа. По крайней мере, он обладает собственным характером и памятью своего прототипа, если таковой был: портрет Дамблдора продолжает исполнять свой план, не всем пунктам которого необходимо было свершиться при его жизни. Тот факт, что портреты общаются между собой, тоже говорит в пользу наличия в них сознания. При этом у тех портретов, прототипы которых нам неизвестны, можно проследить те же черты: так, Сэр Кэдоган позиционирует себя как рыцарь и во всех ситуациях ведёт себя в соответствии с кодексом чести рыцаря, что не всегда оказывается уместно и вызывает смех у читателя.

Последняя особенность очевидна – портреты обладают своим видением. Кроме того, что они реагируют на тех, кто к ним обращается, – они, перемещаясь из рамы в раму, видят всё, что за ней происходит, и могут об этом рассказать:

“‘I yelled until someone came running,’ said the wizard, who was mopping his brow on the curtain behind him, ‘said I’d heard something moving downstairs – they weren’t sure whether to believe me but went down to check – you know there are no portraits down there to watch from. Anyway, they carried him up a few minutes later. He doesn’t look good, he’s covered in blood, I ran along to Elfrida Cragg’s portrait to get a good view as they left –’” [Rowling, 2003, p. 416].

Итак, мы имеем следующую систему устойчивых оппозиций, выдержанных на протяжении всего повествования:

фотография – живописный портрет
непрямой взгляд – прямой взгляд
дискретность хронотопа – целостность
замкнутость – разомкнутость
первичная реальность – вторичная реальность
множественность объекта – единичность субъекта
неодушевлённость – одушевлённость
нет своего видения – есть зрение

Во-первых, все выделенные пункты парадигмы не относятся строго к сфере фантастического; черты фотографического, которые нам удалось проследить, присутствуют в произведениях, лишённых фантастики (так, например, стихотворение Бориса Херсонского «фотокамера страшный предмет каждый уносит кусок...» строится на дискретности фотографии, в рассказе Хулио Кортасара «Слюни дьявола» замкнутость снимка заставляет изменить интерпретацию случившегося, трансгрессия взгляда не всегда следует из фантастического сюжета). Во-вторых, все выделенные нами особенности взаимосвязаны между собой и образуют систему; благодаря этому, трансгрессируя из мира маглов в мир волшебников, они гармонично там существуют. Наконец, при трансгрессии фотография теряет свою мистическую функцию, и закономерно с этим по-настоящему волшебным предметом оказывается именно портрет: он оказывается дверью в гостиную, тайником, в него можно войти, чтобы выйти с другой его стороны; именно он воплощает в себе все те синкретические представления о связи изображения и изображаемого, устойчивые в массовом сознании.

Таким образом, фотографическое как тип визуального, являющееся организационным центром произведения, можно рассматривать как целое. Данная статья – лишь один из шагов к осмыслению и формированию данного понятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – Москва, 2013.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии / В. Беньямин. – Москва, 2015.
3. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – Москва, 1994.
4. Самаркина М. «Редкий фотографический аппарат» А. Грина: фантастическое и фотография / М. Самаркина // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой: сборник научных статей. – Москва, 2016.

5. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Цв. Тодоров. – Москва, 1999.
6. Rowling J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London, 1997.
7. Rowling J.K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London, 1998.
8. Rowling J.K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London, 1999.
9. Rowling J.K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London, 2003.
10. Rowling J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London, 2007.

REFERENCES

1. Barthes R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, 2013.
2. Benjamin W. *Kratkaja istorija fotografii* [A Short History of Photography]. Moscow, 2015.
3. Lévy-Bruhl L. *Sverh'jestesstvennoje v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the Supernatural]. Moscow, 1994.
4. Samarkina M. "Redkij fotograficheskiy apparat" A. Grina: fantastičeskoje i fotografija in *Belyje čtenija: k 85-letiju Galiny Andreevny Beloj: sbornik nauchnih statej*. Moscow, 2016.
5. Todorov Tzv. *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu* [The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Moscow, 1999.
6. Rowling J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London, 1997.
7. Rowling J.K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London, 1998.
8. Rowling J.K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London, 1999.
9. Rowling J.K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London, 2003.
10. Rowling J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London, 2007.