

М.Д. Самаркина

аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ

enkelinaiivius@gmail.com

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ В СТИХОТВОРЕНИИ А. СКИДАНА «ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ»

В статье рассматривается стихотворение А. Скидана «Фотоувеличение» с точки зрения поэтики фотографического. Анализируется не только само стихотворение, но и те тексты, с которыми оно обнаруживает свою генетическую связь: фильм М. Антониони «Фотоувеличение» и рассказ Х. Кортасара «Слюни дьявола». Доказывается, что поэтика фотографического, присущая обоим текстам, сохранилась в стихотворении А. Скидана в форме лирического киноэкфрасиса.

Ключевые слова: поэтика фотографического, визуальное в литературе, фотографическое в литературе, киноэкфрасис

In the article we analyse A. Skidan's poem "Blowup" from the point of view of photo-poetics. We analyse not only the poem itself, but also the texts it is connected genetically: M. Antonioni's "Blowup" and Julio Cortázar's "The Devil's Drool". It is proved that the photographic poetics, inherent in both texts, is preserved in A. Skidan's poem in the form of a lyric film ekphrasis.

Keywords: photo-poetics, visual in literature, photography in literature, film ekphrasis

Наша статья посвящена анализу стихотворения Александра Скидана «Фотоувеличение». Название стихотворения отсылает к одноименному фильму Микеланджело Антониони, которое, в свою очередь, снято по мотивам рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола». Таким образом, уже на уровне заглавия читателю задаётся два уровня прочтения текста: как киноэкфрасис и как переосмысление литературного произведения. Для того, чтобы подтвердить нашу гипотезу, необходимо проанализировать все три произведения, проследить поэтику фотографического в каждом из них, выявить их специфику и общие черты. Сразу оговоримся, что полноценный анализ в рамках нашей статьи невозможен и не является необходимым, мы лишь обратим внимание на ключевые моменты.

Под фотографическим мы подразумеваем тип визуального в произведении, который на различных уровнях устройства художественного текста (точки зрения, хронотоп, субъектная структура, сюжет и т.п.) воплощает свойства фотографии: трансгрессивность, дискретность, замкнутость и т.д.

Начнём с рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола». Сюжет строится вокруг одного снимка, сделанного фотографом по имени Мишель, и первое, с чего начинается повествование, – это трансгрессия субъектов речи и рефлексия героя об этом: замышляя рассказ о фотографии, он не может определиться, с какой же точки зрения смотреть на происходящее, и возможна ли такая форма речи, которая бы их все совмещала: «Поди знай, как это лучше рассказать: то ли от первого лица, то ли от второго, а может, взять третье лицо множественного числа или вообще выдумывать и выдумывать без конца самые невероятные сочетания, где не разберешься, что к чему» [Кортасар, 1999, с. 298].

По ходу всего повествования автор переходит от «я»-повествования к «он»-повествованию, при этом переход происходит в моменты, связанные с фотографией и рефлексией о прошедшем. Такая смена точек зрения обусловлена тем, что затем происходит со снимком героя: он сам не знает и не

уверен до конца, что он хотел на нём запечатлеть, и случилось ли в реальности то, что он увидел при рассматривании потом. Сперва ему представлялось, что перед ним разворачивается сцена соблазнения юноши опытной женщиной. Однако затем, когда снимок был напечатан и увеличен на стене, герой стал его разглядывать под разными углами и, наконец, обнаружив себя на месте, на котором был фотоаппарат, начинает замечать детали, ускользнувшие от его внимания. Мишель начинает вчитывать в снимок то, чего он не мог раньше заметить. Перед ним начинается, словно кинофильм, разворачивается совершенно новый сюжет, который уже свершился: «Глядя на фото моей мамы в детстве, я говорю себе: “Ей предстоит умереть”, – и, как страдающий психозом пациент Уинникота, дрожу в преддверии *катастрофы, которая уже имела место*. Подобной катастрофой можно назвать любое фото, является ли смерть его сюжетом или нет. <...> В конце концов нет никакой нужды предъявлять мне изображение трупа (corpse) для того, чтобы я ощутил головокружение от сплюснутости Времени» [Барт, 2013, с. 119-121]. Герой пытается в дискретный и уже прошедший момент вписать череду взаимосвязанных протяжённых событий, которые привели к этому снимку – и тоже дрожит.

Параллельно с сюжетом событийным меняется точка зрения повествователя: от разомкнутой созерцательности, которая им овладевала в парке (открытом пространстве), – к замкнутости снимка, рассматриваемого дома (в закрытом пространстве). Мотив окаменелости, который был связан в начале рассказа с неподвижной печатной машинкой, затем – со снимком и запечатлёнными на них людьми, ближе к финалу оказывается связан с самим рассказчиком: «...мы как-то вдруг поменялись местами: они жили и двигались, они решали, и решение повелевало ими, а я по эту сторону, в плену у полного неведения о том, кто эти люди – белокурая женщина, мальчик, мужчина, в плену того, что я – лишь жалкая линза моей камеры, нечто застывшее, неспособное к действию» [Кортасар, 1999, с. 313-314]. Ещё один значимый мотив рассказа – пустота: «Есть много способов одолевать мучительное Ничто, и один из лучших – это фотография» [Кортасар, 1999, с. 301]. Одолевать Ничто – значит препятствовать исчезновению предметов и событий, но в то же время делать их исчезновение наполненным смыслом. Именно фотография образует пустоту, делает её *заметной*, приводя повествование к финалу.

Заканчивается рассказ освобождением и выходом зрения за рамки снимка – и его исчезновением. Однако вместе с этим происходит ещё одна смена субъекта – это слияние зрения со взглядом фотоаппарата: описание комнаты в последнем абзаце похоже на конструкцию камеры обскуры, прототипа фотоаппарата: «Этот дождь падает косыми черточками, а мне он словно перевернутый плач. Потом квадрат становится чистым – должно быть, от солнца – и снова выползают облака: одно, парой, а то и три сразу» [Кортасар, 1999, с. 315]. Ловушка, которой была фотокамера для других, стала камерой заключения для рассказчика. Белый лист – это длинная выдержка, непрерывность изображения, созерцание динамики, а не статики, что, по логике размышлений самого автора, есть выход за свои границы.

Таким образом, фотопоэтика рассказа строится на трансгрессии зрения, дискретности и замкнутости фотоснимка, искажении оптики и противопоставлении замкнутого снимка разомкнутому видению. Помимо того, что в рассказе есть рефлексия о фотографии, сам автор использует метаописание способов рассказа о фотографии, постоянно описывая муки выбора точного слова и возможностей повествования.

Фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» снят по мотивам рассказа, но сюжет фильма связан с рассказом косвенно. Главный герой фильма, Томас – тоже фотограф, и детективное ядро, которое движет сюжетом, также является общим местом двух произведений. Помимо этого, ключевым событием остаётся разглядывание снимка и перемена в его интерпретации, и здесь истории Кортасара и Антониони пересекаются.

Дальше, в силу разности типов искусства и их средств выразительности, произведения расходятся, но некоторые общие места остаются. К таковым можно отнести, например, оппозицию открытого и закрытого пространства, существующую в фильме. Она совпадает с той, что была в

рассказе – это парк, улица и квартира-студия с антикварной лавкой; здесь она подчёркивается и аудиальными эффектами: находясь в закрытых помещениях, главный герой слышит шум пропеллеров и ветра, то есть звуки пространства открытого. Кроме того, закрытое пространство максимально наполнено предметами, тогда как открытое наполнено *пустотой*. Наконец, из открытого в закрытое пространство проникает фотография трупа. И лишь в конце, после исчезновения снимков, пустота *из внутреннего пространства переходит во внешнее* – пропадает и труп в парке.

Фотография и живопись – ещё одна важная оппозиция для фильма. Живопись – континуальное искусство, фотография – мгновенное. Но фотография, сделанная в парке, *проявляет себя со временем*. Об этом даже говорят герои; вначале друг Томаса, художник, говорит, что нога на его картине только являет себя, в конце фотография главного героя сравнивается с картинами друга. Из-за этого фотография начинает обретать ту временную плоскость, – протяжённую, а не мгновенную – которая ей не присуща.

Визуальное решение фильма, его кадрирование и движение камеры подчинены фотопоэтике. Так, например, когда нам показывают работу главного героя в студии, где перед ним позируют модели, они показаны скорее как будущие красивые профессиональные фотографии, перемещение камеры создаёт эффект взгляда, выстраивающего кадр: «Однажды, когда я пробовал защищать картину “Десятая симфония” перед теми, кому эта картина не нравилась, кто-то воскликнул: “Да, это превосходные фотографии, но это не кинематография!” И я не знал, как парировать эту проникновенную реплику» [Деллюк, 1924, с. 29]. Кроме того, завязка фильма (фотографирование в парке) представлено вообще в виде статичных кадров: камера не движется, как бы предвосхищая то, каким образом эти события будет потом реконструировать главный герой.

Если вернуться к цитате из Барта, которую мы приводили в анализе рассказа Кортасара, то мы обнаружим, что она ещё теснее связана с фильмом. Перед героем фильма в буквальном смысле мертвец, которого он не смог разглядеть в парке, свидетельство которого у него затем крадут. В другом месте Барт пишет: «Парадигма *Жизнь/Смерть* сводится к заурядному щелчку, отделяющему первоначальную позу от отпечатанного снимка» [Барт, 2013, с. 116]. Герой отпечатывает снимки, которые выстраиваются в серию: на одном снимке мужчина ещё жив, а на следующем он лежит мёртвый под кустом. Герой возвращается в парк дважды: ночью, чтобы удостовериться в том, что снимки его не обманывают, и днём, чтобы восстановить потерянные доказательства убийства, но под кустом он застаёт лишь *пустоту*.

Финальная сцена фильма напрямую соотносится с финалом рассказа. В визуальном плане она совпадает со сценой съёмки в парке – герой нам показан со стороны, как бы объективным взглядом. Однако сейчас, после того, как герой осознал сущность фотографии, – показать *отсутствие*, а не присутствие вещей в мире – он проецирует объективный (и объективирующий) взгляд фотоаппарата на себя – и исчезает. Трансгрессия зрения, как и в рассказе, становится завершающей точкой повествования.

Таким образом, фотографическое в фильме, как и в рассказе, основано на замкнутости и дискретности снимка и трансгрессии зрения. Кинематографические средства, которые помогают это выразить – это статичность кадра, звуковое сопровождение ключевых сцен и монтаж. Кроме фотопоэтики, общим для двух произведений оказывается мотив пустоты.

Наконец, мы можем перейти к анализу стихотворения Александра Скидана «Фотоувеличение» [Скидан, 2016, с. 94-95]:

ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ

Химикаты пестуют
зернистый экран; покрывают слизью
(слюни дьявола) новую фотомодель. Но он

М.Д. Самаркина *Фотографическое в стихотворении*

А. Скидана «Фотоувеличение»

уже захвачен другим.

Отверстие прорывается к земле.

А труп,

был ли труп, или это пустое
вопросание, подобно тому как парк пуст,
где ветер словно бы обретает плоть
узкого лезвия, как изнанка листвы
в черно-белом отражении объектива, лежащаяся плашмя.

Это – он настаивает – пустое
место лишь предвестье той,
другой пустоты; метафора,
не лишенная метафизического подвоха,
соблазна истолковать
то, что не поддается
истолкованию.

Присутствие – здесь он делает изумленный
шаг в сторону, заслоняя ничто, –
не принадлежит ничему. Обладать
(любовники так не позируют)
камерой – нечто большее в той игре,
где разыгрывается “реальность”.

Затвор щелкает. Если бы
не затвор,
затворяющий эту “реальность” в образ,
картинку, приклепленную к стене,
он бы никогда не проникся
странной властью исчезновения.

Мы в Англии и нигде.

Стихотворение начинается с проявки фотографии, которая для героя, именуемого лирическим субъектом «он», знаменует конец одного фотографического «приключения» и начало другого, связанного с совершенно другим объектом. Им является труп, сфотографированный в парке, существование которого подвергается сомнению. Второй сегмент стихотворения посвящён этому: «изнанка листвы, лежащаяся плашмя» – это тень от листьев, которая в фильме мешала герою разглядеть и быть точно уверенным в том, что он сфотографировал. Третий и четвёртый можно истолковать как высказывания «он»-героя, которые сопоставляются между собой по принципу антитезы: отсутствие–присутствие, слово–действие, метафора–прямой смысл, метафизика–реальность. Одновременно при этом, вкупе с пятым сегментом, они представляют собой схему «тезис–антитезис–синтез». Снова в связи с фотографированием возникает мотив пустоты: наличие и *отсутствие* вещей в мире само по себе ничего не значит, но фотография делает отсутствие вещей заметным и весомым.

Один из вопросов, который нам задаёт заглавие стихотворения, – это возможность прочитать его как экфрасис, переложение фильма на язык словесного искусства (на возможность использования в данном случае термина «экфрасис» указывал Л. Геллер [Геллер, 2002]). В. Познер

использует термин «кино-экфрасис» для обозначения особого типа комментария к документальному немому кино [Познер, 2002]; более подходящим для нас является понятие киноэкфрасиса, используемое в статье Н.С. Бочкаревой и М.А. Пешковой: как переданные с чьей-то точки зрения (героя, рассказчика, автора) «основные сюжетные и образные мотивы фильма» [Бочкарева, Пешкова, 2016, с. 95]. Что особенно важно – в отличие от фильмов, анализируемых данными исследователями, в тексте А. Скидана речь идёт о *художественном* фильме; как показывает А.В. Марков [Марков, 2017], разница эта существенна: в комментарии к документальному кино привязана идеологическая трактовка, в экфрасисе художественного фильма мы застаём *зрительскую реакцию*. О связи фильма и стихотворения нам говорят лишь детали, упомянутые в тексте: труп в парке, приконопаченная к стене фотография, Англия. Сюжет стихотворения не повторяет сюжета фильма, совпадая в *мотивах*, скорее представляя авторскую интерпретацию и *переживания лирического субъекта-зрителя*. Ключом к пониманию его специфики нам может дать обращение к понятию лирического сюжета. Лирический сюжет «можно определить как систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии» [Малкина, 2010, с. 13]. В данном стихотворении рефлексия явно начинается с указания на события фильма, а далее перед нами разворачивается цепь размышлений, которые *обусловлены* событиями, но не передают их в полном смысле. Следовательно, мы можем сказать, что перед нами лирический киноэкфрасис.

Ещё один момент, который необходимо прояснить в структуре произведения, это его субъектная организация. В последней строке возникает местоимение «мы», которое можно противопоставить уже знакомому «он»: «он» – герой кинофильма, а «мы», соответственно, смотрящие. Тогда благодаря чему «мы» переносимся в Англию, демонстрируемую на киноэкране? По-видимому, кино, как и фотография, особенно в лирическом стихотворении за счёт своей субъективности, способствует осуществлению трансгрессии; нечто схожее происходит в стихотворении Пастернака «Как-то в сумерки Тифлиса...»: «С видения горячей витрины с мандаринами и начинается перенос в иную реальность. Из межумочной промозглой южной зимы мы перемещаемся в некую третью зиму – настоящую. Средством переноса, медиатором между разными мирами – наличным и иным, подлинным, – оказывается кино» [Абашев, 2013, с. 122]. Кроме того, сменой местоимений «мы»–«он» передано смотрение зрителей и на героя, и глазами героя, что является кинематографичным: это взгляд его и на него, совмещение точек зрения, которое возможно благодаря монтажу. Но куда более вероятным нам представляется, что в это «мы» автор включает всех: себя, читателя и своего героя, поскольку рефлексия, переданная в тексте, затрагивает всех; но главное – потому, что после этого «мы» исчезает всё и все: герои, Англия, фотография, фильм, рассказ, стихотворение.

Итак, мы можем подвести итоги нашей статьи.

Стихотворение «Фотоувеличение» Александра Скидана – текст, отсылающий одновременно к двум источникам: рассказу Хулио Кортасара «Слюни дьявола» и снятому по его мотивам фильму Микеланджело Антониони «Фотоувеличение». Таким образом, он включает в свой текст как поэтику фотографического, которая присуща рассказу, так и мотивы кино, которые отражены в заглавии. Фотографическое в данных произведениях основано на трансгрессии взгляда, дискретности снимка, а также на мотиве пустоты, которая становится значимой. Поскольку сюжет стихотворения не повторяет сюжета фильма, мы можем сказать, что «Фотоувеличение» А. Скидана – лирический киноэкфрасис, построенный на фотопоэтике.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Фотоувеличение / Blowup (1966, реж. М. Антониони, Великобритания/Италия/США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Кортасар Х. Слюни дьявола // Кортасар Х. Врата неб. – Санкт-Петербург: Амфора. – С. 298-315.

М.Д. Самаркина *Фотографическое в стихотворении*
А. Скидана «Фотоувеличение»

2. Скидан А. Фотоувеличение // Скидан А. *Membra disjecta*. – Санкт-Петербург: Книжные мастерские; Издательство Ивана Лимбаха, 2016. – С. 94-95.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашиев В.В. Девушка с коробкой в сумерках Тифлиса: о роли киноцитаты в стихотворении Пастернака // Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 1(21). – С. 120-129.
2. Барт П. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. – Москва, 2013.
3. Бочкарева Н.С., Пешкова М.А. Киноэкфрасис в новелле Лиона Фейхтвангера «Броненосец Потёмкин» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Том 1, № 2. – С. 87-98.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – Москва, 2002. – С. 5-22.
5. Деллюк Л. *Фотогения*. – Москва, 1924.
6. Малкина В.Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 2 (45). – С. 11-14.
7. Марков А.В. Киноэкфрасис в «романсе» Марии Степановой «Памяти памяти» // Вестник ВлГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2017. № 3 (15). – С. 65-72.
8. Познер В. Кино-экфрасис. По поводу кино-комментария в России // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – Москва, 2002. – С. 152-161.

SOURCES

1. Cortazar, Julio. *Slyuni d'yavola* [The Devil's Drool], in *Vrata neba* [The Gates of Heaven], Saint Petersburg, Amfora, 1999. Pp. 298-315.
2. Skidan, Alexander. *Fotouvelicheniye* [Blowup] in *Membra disjecta*, Saint Petersburg, Knizhnye masterskie, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2016. Pp. 94-95.

REFERENCES

1. Abashev, Vladimir. *Devushka s korobkoj v sumerkah Tiflisa: o roli kinocitaty v stihotvorenii Pasternaka* [The Girl With a Hatbox in the Dusk of Tbilisi: On the Role of Cinematic Citation in the Poem by Boris Pasternak], in *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], Vol. 1(21), 2013. Pp. 120-129.
2. Barthes, Roland. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography], Moscow, 2013.
3. Bochkareva, Nina, Peshkova, Margarita. *Kinoekfrasis v novelle Liona Fejhtvangera "Bronenosec Potjomkin"* [Film Ekphrasis in Lion Feuchtwanger's Short Story "Panzerkreuzer Potemkin"] in *Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskij, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij* [Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies]. 2016. Vol. 1, № 2. Pp. 87-98.
4. Delluc, Louis. *Fotogeniya* [Photogénie], Moscow, 1924.
5. Geller, Leonid. *Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasisе* [The Resurrection of the Concept, or The Word on Ekphrasis] in *Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium], Moscow, 2002. Pp. 5-22.
6. Malkina, Victoria. *K probleme opredeleniya liricheskogo syuzheta* [On the Problem of Defining Lyric Plot], in *Vestnik RGGU. Seriya: Istorija. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* [RSUH Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2010, №2 (45). Pp. 11-14.
7. Markov, Alexander. *Kinoekfrasis v "romanse" Marii Stepanovoj "Pamyati pamyati"* [Film Ekphrasis in the "Romance" of Maria Stepanova "Memory of Memory"] in *Vestnik VIGU. Seriya: Social'nye i gumanitarnye nauki* [VISU Bulletin. Series: Social and Humanitarian Studies], 2017. № 3 (15). Pp. 65-72.
8. Pozner, Valeri. *Kino-ekfrasis. Po povodu kino-komentariya v Rossii* [Film Ekphrasis. On the Film Commentary in Russia] in *Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium], Moscow, 2002. Pp. 152-161.