

Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

| Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, д. 1

Филологический факультет

Старший преподаватель кафедры общей теории словесности

Кандидат филологических наук

ORCID: 0009-0003-1294-149X

E-mail: kalininakatia@gmail.com

## ТЕЛО ТЕНИ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА О МАТЕРИАЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИИ\*

В статье рассматривается ряд примеров обращения литературы XX века к материальной стороне фотографии. В отличие от писателей предыдущего столетия, сосредоточенных преимущественно на загадках фотографического изображения и алхимии фотографического процесса, писатели XX века заметно больше внимания уделяют фотографии как объекту: смыслами наделяются бумажная основа аналогового снимка, формат, рамка, надписи на оборотной стороне фотографической карточки, размещение снимка в пространстве среди других предметов. Интерес для литературы представляют также физические свойства фотографии: например, хрупкость, способность разрушаться от огня, света и иного воздействия окружающей среды. Обладающая собственным «телом» фотография мыслится аналогом человеческого тела, судьба ее становится метафорой человеческой судьбы, а сами хрупкие исчезающие снимки – метафорой воспоминаний, исчезающих в эпоху катастроф. В статье обращается внимание на взаимодействие персонажа с фотографией как объектом прежде всего в ситуации катастрофы. Описывая чувства и поведение человека, силой Истории разлученного с родиной или семьей, литература работает с ситуациями, когда на фото-

графию возлагаются большие надежды. Фотографический снимок нередко оказывается единственной связью с тем, что потеряно или оставлено, потому к нему обращаются в надежде соединиться с прошлым, даже если изображение читается плохо или не читается совсем. В таких ситуациях «тело» фотографии, так же, как и изображение, может «включать» необходимые и в определенных случаях целительные воспоминания (В. Набоков), а может оставаться немым, неспособным помочь травмированному сознанию заполнить образовавшиеся в памяти пустоты (Ж. Перек). Через обращение к фотографии как к предмету с определенным набором физических качеств литература XX века говорит о трагической судьбе человека, чувствующего свою собственную хрупкость перед лицом Истории и времени.

**Ключевые слова:** Антон Чехов, Владимир Набоков, Жорж Перек, литература XX века, литература и фотография, время, память, катастрофа.

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта No 20-311-90090.

«Все дочиста. Ничего не осталось. И гитара сгорела, и фотография сгорела, и все мои письма... И хотел подарить вам записную книжечку – тоже сгорела»<sup>1</sup>, – со

<sup>1</sup> Чехов, А.П. Три сестры // Чехов, А.П. Избранные сочинения в двух томах. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1979. – С. 595.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

смехом (как истинно чеховский герой) сообщает Ирине Федотик в третьем действии «Трех сестер» (1900 г.), открывающемся картиной пожара. Незадолго до того, в начале пьесы, Федотик делал коллективную фотографию гостей на Ирининых именинах. Запечатленное на той фотографии радостное событие было моментом передышки между двумя потерями (между «отец умер» и «убит барон»), эта карточка должна была стать еще одним «помню» для них для всех, стать будущим воспоминанием и одновременно свидетельством их существования для далеких потомков «через каких-нибудь двести – триста лет»<sup>2</sup>. И поскольку после пожара «ничего не осталось», стало быть, исчез и этот снимок (а с ним и момент жизни, и их готовые пройти сквозь время тени). О том, что на фотографии изображено (и на той, что сделана на именинах, и на той, что снимают в момент прощания в конце пьесы), Чехов не говорит. По всей видимости, ему важны не столько призрачные тени-двойники героев, сколько фотография как предмет, объект, носитель этих самых теней – так же, как и персонажи, имеющий свою судьбу. «Фотография», о которой говорит Федотик, – это вещь, такая же, как гитара, или письма, или записная книжечка (на страницах которой так ничего и не написали – не суждено ей было выполнить свое предназначение), такая же, как непонятно зачем подаренный Чебутыкиным самовар и им же по неосторожности разбитые мамыны часы. Как все эти предметы, фотография хрупка и легко может быть уничтожена под натиском неконтролируемой стихии или просто из-за человеческой неловкости. Как и письма, фотографии рассыпаются пеплом, прахом в огне. Для чеховских героев пожар – только знак, предчувствие каких-то надвигающихся катастроф, для современного

читателя и зрителя – реальный пожар истории, грядущих войн и революций, сжигающих в своем огне частные, личные судьбы. Собственно, фотография в данном случае – аналог судьбы, жизни, которая была (вот же, есть свидетельство) и исчезла – не естественным, насильственным путем (это предыдущие поколения, родители, уходили сами – у поколения сестер и их гостей другая судьба). Хрупкость и беззащитность фотографии здесь – это хрупкость и беззащитность тела, сгорающего, превращающегося в прах, исчезающего из истории и из чьей-то памяти (Маша сетует о том, что начинает забывать мамино лицо, и говорит, что их всех так же забудут<sup>3</sup>). Мы видим, что в данном случае в обращении писателя к фотографии фокус внимания перенесен с изображения на фотографию как объект и на свойства этого объекта (непрочность, способность гореть и сгорать).

Чехов в данном случае – своего рода увертюра, предисловие к следующим далее наблюдениям, касающимся осмысления материальности фотографии в художественной литературе XX века. Именно в XX веке материальная сторона, «тело» фотографии становится предметом рефлексии в художественных текстах<sup>4</sup>. В отличие от писателей XIX века, сосредоточенных преимущественно на магии отпечатка и алхимии фотографического процесса, писатели следующего столетия более внимательны к носителю изображения, к его обрамлению, к взаимодействию снимка с окружающими его предметами.

<sup>3</sup> «Представьте, я уж начинаю забывать ее лицо. Так и о нас не будут помнить. Забудут.» (Там же. С. 566.)

<sup>4</sup> О постепенном формировании интереса к материальности фотографии в научной среде см., в частности: Fackler, K. (2019). Of Stereoscopes and Instagram: Materiality, Affect, and the Senses from Analog to Digital Photography. *Open Cultural Studies*, 3(1), 519–530. Retrieved from <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0045>

<sup>2</sup> Там же. С. 595.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

Чеховские «Три сестры» – произведение, открывающее «календарный» XX век и во многом определяющее ведущие темы в европейской и – шире – мировой литературе этого столетия: темы судьбы, памяти, времени, катастрофы. Фотография как художественная деталь включена в пьесе во все эти тематические линии, и особенно интересно в контексте данного исследования то, что во всех случаях мы имеем дело не с изображенным на снимке, а с «телом», материальной составляющей фотографии, через которую и в соотношении с которой в числе прочего показывается судьба человека и судьба воспоминания (также олицетворяемого фотографическим снимком) в ситуации катастрофы. На этой теме мы остановимся в данной работе, рассматривая ряд примеров, где речь идет о катастрофе исторической (предчувствием и прообразом которой становится в пьесе Чехова пожар). Произведения, к которым обратимся, объединены скрыто или явно проявляющейся в них автобиографичностью, в них осмысливается и передается персонажу собственный писательский опыт как катастрофы, так и вызванной ею травмы – и во всех случаях попытка фиксации и передачи такого опыта связана с работой с фотографией как объектом: упоминаемая в художественном тексте фотография берет на себя, аккумулирует в себе то, что трудно передать словом или то, что в принципе вербализации не поддается.

Именно во времена катастроф особенно обостряется внимание к «фотографической телесности». Привычное пространство (и привычная жизнь) разрушаются в огне войн и революций, исчезают или сильно трансформируются в ходе репрессий и иных насильственных действий, а сами люди вынуждены перемещаться на большие расстояния, расставаться с родиной и родной культурой – литература XX

века рассматривает немало подобных ситуаций. Эмиграция как катастрофа – один из случаев, который интересно рассмотреть в связи с обращением писателей к материальности фотографии.

«... Я сидел часами у камина, и слезы навертывались на глаза от напора чувств, от разымчивой банальности тлеющих углей, одиночества, отдаленных курантов, – мучила мысль о том, сколько я пропустил в России, сколько я бы успел рассовать по карманам души и увезти с собой, кабы предвидел разлуку», – пишет в «Других берегах» (1954 г.) В. Набоков. Он говорит о первых месяцах эмиграции, когда у него, тогда еще студента, «было чувство, что Кембридж и все его знаменитые особенности <...> не имеют сами по себе никакого значения, существуя только для того, чтобы обрамлять и подпирать» его «невыносимую ностальгию»<sup>5</sup>. Заметим, что неожиданный образ «обрамленной ностальгии» отсылает нас к фотографической карточке, как будто вбирающей в себя тоску по родине, – подобно той, что стоит в набоковском романе «Дар» на столе Федора Годунова-Чердынцева, в его берлинской съемной квартире.

«Рассовать по карманам души» – то есть выделить в окружающем пространстве, зафиксировать, запомнить, унести (в прямом и переносном смысле) все милые мелочи жизни невозможно. То немногое, что удавалось забрать с собой, – в карманах не метафорических, а буквальных – были вещи, многие из которых терялись в постоянных перемещениях (тот же Набоков вспоминает в «Других берегах», как потерял в Берлине привезенную из России «трость из прадедовской коллекции – трость

<sup>5</sup> Набоков, В.В. Другие берега // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 4. – М.: Правда, 1990. – С. 274.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

светлого, прелестного, веснушчатого дерева, с круглым коралловым набалдашником в золотой коронообразной оправе»<sup>6</sup>) или продавались, как перстень матери, упоминаемый в «Других берегах» как один из предметов, связанных с детством, домом, родительской любовью<sup>7</sup>. Среди этих вывозимых вещей были фотографии: в отличие от многих других предметов их бережно хранили как свидетельство существования «той» страны, которой в материальном мире уже не существует, и «той» жизни, которая исчезла в потоке времени<sup>8</sup>. В ряде случаев оказывается важным не столько изображенное на них (это и без того накрепко отпечаталось в памяти благодаря непрерывному разглядыванию), сколько само их наличие, присутствие снимков в окружающем человека пространстве. Об этом также идет речь в «Других берегах», в эпизоде, где описывается комната матери в Праге: «Около ее кушетки, ночью служившей постелью, ящик, поставленный вверх дном и покрытый зеленой материей, заменял столик, и на нем стояли маленькие мутные фотографии в разваливающихся рамках. Впрочем, она едва ли нуждалась в них, ибо оригинал жизни не был утерян. Как бродячая труппа всюду возит с собой, поскольку не забыты реплики, и дюны под

бурей, и замок в тумане, и очарованный остров, – так носила она в себе, что душа отложила про этот серый день»<sup>9</sup>. В этом примере обращают на себя внимание «мутные», то есть не читаемые уже изображения и «разваливающиеся» рамки. Все это, конечно, результат работы времени и разрушительной силы многочисленных переездов, свидетельство бедности и старости. Но в художественном произведении (а книга воспоминаний «Другие берега» встроена в набоковский художественный мир) у этих деталей есть еще и иное, не прямое значение. Мутное в силу своей физической недолговечности материальное изображение приобретает четкость в памяти и фиксируется словом (как и изображение на разбитой ребенком еще пластине волшебного фонаря), но даже перестав в реальности быть носителем информации, оно не изгоняется из дома и остается там едва различимым призраком, тенью в тумане, физическим присутствием все более далекого прошлого в настоящем. Разваливающаяся же рамка – знак некогда прочного, а теперь рассыпавшегося семейного круга, сломанная ограда «оранжевого рая прошлого»<sup>10</sup>, не способная ни защитить от агрессивного внешнего мира, ни остановить разрушение прежде прочных связей.

Несколько иначе выглядят фотографии в интерьере российской квартиры<sup>11</sup> в дореволюционное, детское, счастливое время. Упомянутый выше герой романа «Дар» (1937 г.) Федор Годунов-Чердынцев (литературный двойник повествующего «я» «Других берегов») воссо-

<sup>6</sup> Там же. С. 267.

<sup>7</sup> «Подбираясь к страшному месту, где Тристана ждет за холмом неслыханная, может быть, роковая, опасность, она замедляет чтение, многозначительно разделяя слова, и прежде чем перевернуть страницу, таинственно кладет на нее маленькую белую руку с перстнем, украшенным алмазом и розовым рубином; в прозрачных гранях которых, кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь – целую эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо». (Там же. С. 175.)

<sup>8</sup> Об этом исчезнувшем мире в эмиграции, в 1931 г. пишет М. Цветаева: «С фонарем обшарьте / Весь подлунный свет. / Той страны на карте - / Нет, в пространстве – нет. <...> Той, где на монетах – / Молодость моя, / Той России – нету. / Как и той меня. (Цветаева, М.И. Сочинения в двух томах. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 287–288.)

<sup>9</sup> Набоков, В.В. Другие берега // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 4. – М.: Правда, 1990. – С. 156–157.

<sup>10</sup> Набоков, В.В. Дар // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 3. – М.: Правда, 1990. – С. 78.

<sup>11</sup> Прообразом петербургской квартиры героя в «Даре» стала квартира в доме 47 на Большой Морской, где прошло детство Набокова; эта же квартира описана в книгах воспоминаний «Speak, Мемуру» и «Другие берега».



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

здает такой интерьер в своих заметках к будущей книге:

«Как бы то ни было, но я убежден ныне, что тогда наша жизнь была действительно проникнута каким-то волшебством, неизвестным в других семьях. От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысячи книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливок коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и каббалистики латинских имен, жизнь приобретала такую колдовскую легкость, что казалось – вот сейчас тронусь в путь. Оттуда я и теперь занимаю крылья. В кабинете отца между старыми, смиренными семейными фотографиями в бархатных рамках, висела копия с картины: Марко Поло покидает Венецию»<sup>12</sup>.

Волшебство, каббалистика, колдовская легкость жизни, освещенной «драгоценными отливками коллекций» бабочек, дающей крылья и людям, – частью этого магического детского мира являются фотографии: они и в этом случае показываются нам как предмет, в котором выделяется не изображение (кто на них – мы в точности не знаем), а связь с семьей и «рамки», включающие «смирных» призраков в сказочный и одновременно реальный детский мир. Только во времена детства рамки фотографий целы и видны (и сохранены в памяти) материал их отделки – бархат.

Бархат в «Даре» связан с счастливым, родным, бесконечно дорогим. Именно в «бархатный футляр» памяти (напоминающий о бархатных футлярах дагерротипов) помещает Федор драгоценное воспоминание об отце: «Он помнил с живостью невероятной, словно сохранил тот солнечный день в бархатном футляре, последнее возвращение отца, в июле 1912 го-

да»<sup>13</sup>. Как только показавшаяся сначала выцветшей красота матери, приехавшей к сыну в Берлин после долгой разлуки, озаряется «светом памяти», Федор различает столь любимую им «изменчивую игру зеленых, карих, желтых восхитительных глаз под бархатными бровями»<sup>14</sup>.

Таким образом, через материал обрамления фотография включается у Набокова в тактильную сферу памяти, встраивается в один из мотивов, сплетающих ткань воспоминания в набоковском романе. Память у него нередко связывается с прикосновением, и прикоснуться к фотографии для героев Набокова значит соединиться с прошлым, буквально почувствовать его кожей<sup>15</sup>. Такие характеристики, как хрупкость или плотность бумажной основы снимка также становятся значимыми в попытке показать нюансы работы памяти.

Так, главная фотография в «Даре» (семейный снимок, фактически та точка, из которой разворачиваются опорные для повествования темы памяти, детства, потерянного рая, поисков отца) показана как исключительно хрупкий и готовый вот-вот исчезнуть предмет. Этот чудесным образом спасенный снимок дарит Федору мать: «Кто снимал, забылось, но эта мгновенная, блеклая, негодная даже для переснятия и в общем незначительная (сколько было других, лучших) фотография, одна, чудом сбереглась и стала бесценной, доехав до Парижа в вещах матери, которая на прошлое Рождество ему и привезла ее в Берлин, – ибо теперь, выбирая сыну подарок, она руководилась уже не тем,

<sup>13</sup> Там же. С. 113.

<sup>14</sup> Там же. С. 78.

<sup>15</sup> О тактильности в модернистской литературе см., в частности: Garrington, A. (2013). *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh University Press.

<sup>12</sup> Набоков, В.В. Дар // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 3. – М.: Правда, 1990. – С. 104.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

что всего дороже приобрести, а тем, с чем всего труднее расстаться»<sup>16</sup>.

Только сила памяти дает возможность герою различить на блеклом снимке детали (улыбающуюся пасть фокстерьера, цепочку часов гувернантки, бантики учительницы музыки)<sup>17</sup>, но даже эта сила после долгих лет жизни в эмиграции ставится под сомнение: воспоминания-картинки (единственное, что спасает Федора от отчаяния) – такие же рассыпающиеся и «негодные для переснятия», как фотографические тени, исчезающие, кажется, на глазах. Время разрушает фотографическую материю, которая у Набокова – аналог рассыпающегося, ускользающего, стираемого временем воспоминания:

«Он шел мимо валуна со взлезшими на него рябинками (одна обернулась, чтобы подать руку меньшей), мимо заросшей травой площадки, бывшей в дедовские времена прудком, мимо низеньких елок, зимой становившихся совер-

шенно круглыми под бременем снега: снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, – и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая, и мокрый снег полетел косо, залепляя левую грань стеклянного столба остановки, но асфальт оставался черен и гол, точно по природе своей неспособен был принять ничего белого, и среди плывущих в глазах, сначала даже непонятных надписей над аптекарскими, писчебумажными, колониальными лавками только одна единственная могла еще казаться написанной по-русски: *Какао*, – между тем как кругом всё только что воображенное с такой картинной ясностью (которая сама по себе была подозрительна, как яркость снов в неурочное время дня или после снотворного) бледнело, разъедалось, рассыпалось, и, если оглянуться, то – как в сказке исчезают ступени лестницы за спиной поднимающегося по ней – всё проваливалось и пропадало, – прощальное сочетание деревьев, стоявших как провожающие и уже уносимых прочь, полинявший в стирке клочок радуги, дорожка, от которой остался только жест поворота, трехкрылая, без брюшка, бабочка на булавке, гвоздика на песке, около тени скамейки, – еще какие-то самые последние, самые стойкие мелочи, – и еще через миг всё это без борьбы уступило Федора Константиновича его настоящему, и, прямо из воспоминания (быстрого и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого, он пересел в берлинский трамвай»<sup>18</sup>.

В этом длинном пассаже показано, как постепенно развоплощаются воспоминания,

<sup>16</sup> Набоков, В.В. Дар // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 3. – М.: Правда, 1990. – С. 77.

<sup>17</sup> «На каменных ступенях носовой веранды, в упор освещенные солнцем, сидят: отец, явно с купанья, в мохнатом полотенце чалмой, так что не видать – а как хотелось бы! – его темного бобрика с проседью, низко, мыском, находящего на лоб; мать, вся в белом, глядящая прямо перед собой и как-то молодо обхватившая колени руками; рядом – Таня, в широкой блузке, с концом черной косы на ключице, опустившая гладкий пробор и держащая на руках фокстерьера, во весь рот улыбающегося от жары; повыше – не вышедшая почему-то Ивонна Ивановна, черты смазаны, но ясно видна тонкая талия, кушачок, цепочка часов; боком, пониже, полулежа и опираясь головой на колени круглолицей барышни (бантики, бархатка), учившей Таню музыке, – брат отца, толстый военный врач, балагур и красавец; еще ниже – два кисленьких, исподлобья глядящих гимназиста, двоюродные братья Федора: один в фуражке, другой без, – тот, который без, убит спустя лет семь под Мелитополем; совсем низко, уже на песке, точь-в-точь в позе матери – сам Федор, каким он был тогда, – впрочем мало с тех пор изменившийся, белозубый, чернобровый, коротко остриженный, в открытой рубашке.» (Там же.)

<sup>18</sup> Там же. С. 71–72.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

**| Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |**

картинки из детства, выталкиваемые чужим и агрессивным настоящим. Весь фрагмент – черно-белое изображение, которое одну за другой теряет важные и дорогие для героя детали. Остаются пустоты, лакуны – и проступает желтизна («желтое пятно»). Эти картинки невозможно ни взять в руки, ни удержать в памяти – даже слово способно сохранить лишь обрывки призрачного уже прошлого.

Фотографии отца, которые показывает Федору его возлюбленная Зина (чье имя в романе перекликается с Мнемозиной, богиней памяти), выглядят менее хрупкими, герои помнят их на ощупь:

«...В ее передаче, облик ее отца перенимал что-то от прустовского Свана. Его женитьба на ее матери и последующая жизнь окрашивались в дымчато-романтический цвет. Судя по ее словам, судя также по его фотографиям, это был изящный, благородный, умный и мягкий человек, – даже на этих негибких петербургских снимках с золотой тисненой подписью по толстому картону, которые она показывала Федору Константиновичу ночью под фонарем, старомодная пышность светлого уса и высота воротничков ничем не портили тонкого лица с прямым смеющимся взглядом. Она рассказывала о его надушенном платке, о страсти его к рысакам и к музыке; о том, как в юности он однажды разгромил заезжего гроссмейстера, или о том, как читал наизусть Гомера: рассказывала, подбирая то, что могло бы затронуть воображение Федора, так как ей казалось, что он отзывается лениво и скучно на ее воспоминания об отце, то есть на самое драгоценное, что у нее было показать»<sup>19</sup>.

Негибкость снимка, толстый картон, золотая подпись (по всей видимости, знак ателье, где делалась фотография) – все это объединено

определением «петербургские»: именно материальная составляющая снимка прежде всего указывает на родство душ и судеб персонажей, у которых в прошлом было общее, дорогое им пространство, где они были под благословением и защитой каждый своего отца. Петербургские снимки и петербургские воспоминания, объединяясь, складываются в изображение рая, покинутого героями. Им остается «показывать» друг другу эти драгоценности (воспоминания в «Даре» тоже «показывают»), которые принимают облик фотографических карточек – плотных и прочных либо рассыпающихся от времени.

В рассмотренных случаях фотография связана с воспоминанием – метафорически (своей хрупкостью, физической подчиненностью времени) и буквально (все в снимке: не только изображение, но и бумага, и оформление – позволяет спрятанному в памяти ожить, дает возможность прошлому прорасти в настоящем, подобно тому, как дореволюционный Петербург, благодаря фотографическим карточкам, вдруг появляется в Берлине 1930-х годов). Неудивительно, что, желая воскресить в памяти тот или иной момент жизни, человек обращается к фотографиям, надеется на них, верит в их способность «напомнить». В набоковских романах фотография, наряду со словом и с значимыми для героев предметами, выступает фиксатором, хранителем прошлого, обращение к ней – начало погружения в воспоминание.

Подобным образом, однако, снимок работает не всегда. В случае, когда память блокирована травмой, погружения в воспоминание не происходит. Такого рода ситуации в литературе связаны в числе прочего с войной и ее катастрофическими последствиями для человека.

В романе «W, или воспоминания детства» (1975 г.) Ж. Перека, одном из наиболее

<sup>19</sup> Там же. С. 168–169.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

значимых произведений европейской литературы, обращающихся к теме Холокоста, герой (автобиографический, представляющий фактически историю самого автора) с помощью фотографий пытается заполнить лакуны собственной истории, пытается вспомнить раннее детство, те несколько лет жизни, которые ему суждено было провести с родителями, и самих родителей, воспоминаний о которых у него не осталось<sup>20</sup>. В самом начале Второй мировой войны его, маленького ребенка, отправили с поездом Красного Креста из Парижа в Виллар-де-Лан к тете, которая его в итоге и вырастила. Родителей своих он с тех пор не видел: отец погиб на фронте, мать – в концентрационном лагере. Рассказы тети Эстер дали ему некоторую информацию об исчезнувшей семье, но герой стремится в первую очередь найти эту семью в собственной памяти – память же, блокированная травмой войны и долгой разлуки, молчит. В течение многих лет герой внимательнейшим образом рассматривает несколько имеющихся у него снимков родителей, пытаясь найти ту самую деталь, которая запустит работу памяти, «включит» ощущения, связанные с близкими людьми<sup>21</sup>. В поисках этих ощущений он вгля-

дывается не только в изображение: он переворачивает снимки, читая и фиксируя в своих заметках все, что написано на их тыльной стороне, определяя, кем и когда, при каких обстоятельствах могла быть сделана надпись<sup>22</sup>. Фотография, таким образом, и здесь рассматривается как предмет, не сводимый исключительно к изображению, а хранящий информацию в каждой своей составляющей.

Вот, например, как представлен один из снимков: «У меня есть одна фотография моего отца и пять фотографий моей матери (на обороте фотографии отца я, напившись однажды вечером, наверное, в 1955-м или 1956 году, пытался написать мелом: “Какая-то в державе датской гниль”, но даже не смог дописать четвертое слово»<sup>23</sup>. Сама фотография не приближает сына к воспоминаниям об отце, не соединяет их друг с другом, как хотелось бы разглядывающему изображению. «На фотографии отец выглядит отцом»<sup>24</sup>, – так начинается описание того, что снято. Отец на фотокарточке совпадает с неким общепринятым представлением о том, какие они – отцы – должны быть, но ничто в нем не делает изображенного своим, родным, особенным, имеющим с смотрящим на него героем некий общий опыт, общую, только им двоим известную историю. Обратная сторона снимка оказывается более информативной и – в отличие от изображения – она отсылает именно к чувственному опыту, но этот опыт, к сожалению героя, не связан непосредственно с отцом.

<sup>20</sup> См.: Калинина, Е. Фотография как (не)память: случаи Ж. Перека и В. Г. Зебальда // Память как история и изображение. – М.: Эдитус, 2023. – С. 125–131.

<sup>21</sup> «Мое детство принадлежит к той категории вещей, о которых я знаю, что почти ничего не знаю. Оно – позади меня, и вместе с тем оно – та почва, на которой я вырос, оно принадлежало мне, с каким бы упорством я ни заявлял, что оно больше мне не принадлежит. Я долго пытался обойти или скрыть эту очевидность, замыкаясь в безобидном статусе сироты, безродного, ничейного ребенка. Но детство – это вовсе не ностальгия, не ужас, не потерянный рай, не золотое руно. Возможно, это – горизонт, точка отправления, координаты, позволяющие линиям моей жизни вновь обрести смысл. Даже если для подтверждения своих маловероятных воспоминаний я смогу обратиться лишь к пожелтевшим фотографиям, редким свидетельствам и неубедительным документам, мне ничего не остается, как мысленно возвращать то, что я слишком долго называл безвозвратным...» Перек Ж. W,

или Воспоминание детства. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – С. 24–25.

<sup>22</sup> Похожим образом и в сходных обстоятельствах к тыльной стороне снимка обращается Жак Аустерлиц, герой одноименного романа В. Г. Зебальда. Такая работа с фотографиями – одна из многочисленных отсылок Зебальда к роману Перека, на который «Аустерлиц» опирается, с которым он вступает в диалог.

<sup>23</sup> Перек, Ж. W, или Воспоминание детства. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – С. 45.

<sup>24</sup> Там же. С. 46.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

Надпись отправляет сына к его же собственным давним бесплодным страданиям: напившись (от отчаяния? от желания раскрепостить сознание, чтобы вытащить из памяти искомое чувство?) он когда-то в очередной раз обращался к снимку в поисках воспоминаний, как обращается к нему сейчас, как будет обращаться всегда. То есть герой ходит по кругу, а написанная его рукой цитата из шекспировского «Гамлета» как будто указывает на то, что поиски воспоминаний об отце имеют характер бесконечной погони за призраком, к которому нельзя прикоснуться, с которым нет возможности полноценно поговорить.

Отправную точку для воспоминания героини ищет и в формате фотографической карточки: «Что касается этой фотографии, то сегодня я бы сказал, что ее сделали на том самом месте, где размещался полк моего отца; судя по формату (15,5×11,5), это не любительский снимок: мой отец в почти новой форме позировал перед одним из передвижных фотографов, которые обслуживают призывные комиссии, казармы, свадьбы и школы в конце учебного года»<sup>25</sup>.

Подобно тому, как плотный картон и золотое тиснение отсылают у Набокова к пространству, где сделан снимок, формат фотографии отца в романе Перека призван реконструировать в памяти или воображении смотрящего некое место, а также ситуацию и характер съемки: через «проживание» всего, что предшествует появлению снимка героиня надеется прийти к эмоциональному контакту с отцом, точнее, окрашенному эмоцией воспоминанию. К его глубокому разочарованию, множась по мере взглядывания характеристики снимка как объекта не позволяют «войти» в него, полученные знания не напоминают ни о каком личном опыте.

<sup>25</sup> Там же. С. 54–55.

Еще один снимок, на это раз матери, содержит на обороте надпись: «Парк Монсури 19(40)». «В надписи, – пишет Перека, – смешаны прописные и строчные буквы: возможно, писала моя мать, и в таком случае это единственная запись ее рукой, которая у меня есть (у меня нет ни одного автографа моего отца)»<sup>26</sup>.

В приведенном комментарии обращает на себя внимание слово «возможно» (*peut-être*: “c’est peut-être celle de ma mère”<sup>27</sup>): у пишущего нет уверенности, что это рука его матери, хотя ему очень хотелось бы, чтоб это было так, ведь почерк тоже может включить воспоминание. Но почерк не срабатывает, а «возможно» в комментарии к оборотной стороне переключается с «вероятно» в описании изображенного на снимке: «На матери большой черный берет. Пальто, судя по пуговице, *вероятно* [курсив наш, – Е. К.], то же самое, что и на фотографии, снятой в Венсенском лесу, но на этот раз оно застегнуто. Сумочка, перчатки, чулки и туфли на шнурках черные. Моя мать – вдова»<sup>28</sup>. С этими фотографическими «возможно» и «вероятно» рифмуется «возможно» (в оригинальном тексте «il est possible») рассказа о безрезультатных попытках воссоздать историю гибели матери: «Мы так и не сумели отыскать следов матери и ее сестры. *Возможно*, сначала их отправили в Освенцим, а потом перевели в другой лагерь; *возможно*, вся их группа по прибытии попала в газовые камеры»<sup>29</sup> [курсив наш, – Е. К.]. История конструируется и тут же подвергается сомнению, обратная сторона снимка, призванная уточнить изображение, вызывает еще большую запутанность (усиленную, ко

<sup>26</sup> Там же. С. 82.

<sup>27</sup> Percec, G. (1993) *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard. 74.

<sup>28</sup> Перека, Ж. W, или Воспоминание детства. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – С. 82.

<sup>29</sup> Там же. С. 64.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

всему прочему, скобками, в которые взята вторая часть даты), и ни изображение, ни надпись, ни формат не помогают герою установить контакт с собственным прошлым, не помогают среди многочисленных деталей, считанных с фотографии в режиме *studium*, найти тот *punctum*<sup>30</sup>, который позволит вызвать родителей в памяти и тем самым заполнить пустоты в личной истории. «Тело» фотографии остается таким же немым, как и ее «лицо», не оправдывая связанные с ним надежды; избыточно подробное описание этого «тела», заведомо бесплодное, но бесконечное, упорное вглядывание в него – свидетельство отчаяния героя, не находящего так нужного ему эмоционального контакта с изображенными на снимке. Свидетельство особенно ценное, поскольку напрямую говорить о своих переживаниях он не может: травма блокирует речь (письмо Перека в автобиографической части романа предельно сжато, неэмоционально и практически никогда не выходит за рамки называния видимого или перечисления неких сведений<sup>31</sup>).

Фотография как объект, как предмет, аккумулирующий воспоминания и хранящий память о тех, кто запечатлен на снимках, имеет собственную жизнь. Литература XX века констатирует: надежды на то, что фотографический снимок, способный пережить человека, ведет изображенного или изображенное в вечность, – иллюзорны. Как и человеческое тело, фотография в ее собственной телесности хрупка, она гибнет от огня, разрушается от света, рассыпается от времени, ее теряют, забывают, уродуют. Тем не менее, несмотря на хрупкость, непрочность, «смертность» снимка, он часто становится

единственной связью человека с его прошлым, к разрыву с которым ведут в числе прочего исторические катастрофы. В попытке передать состояние человека, переживающего или пережившего катастрофу, литература обращается в том числе к его опыту взаимодействия с фотографией – этот опыт становится предметом рефлексии в ряде значимых и знаковых художественных произведений двадцатого столетия. На фотографию возлагают надежды в случае, когда надо проникнуть в прошлое, «включить» воспоминание<sup>32</sup> (и тогда обращаются как собственно к изображению, так и к его носителю, к его формату и к оформлению – в XX веке материальная сторона фотографии выходит из тени, приобретает отдельную значимость). Надежды эти оказываются не всегда оправданы – тогда через взаимодействие героя с фотографией, точнее, через невозможность такого взаимодействия, литература показывает силу травмы. Если под воздействием фотографии память открывается, осознание воскрешенного в изображении прошлого (то есть победы над временем и, стало быть, над смертью) и одновременное понимание того, что это изображение материально и потому смертно, позволяют передать исключительную остроту переживания героем времени, истории, собственной судьбы. Если ожидаемого воздействия не происходит, молчание фотографической карточки как последней надежды на возможное воспоминание дает возможность выразить в художественном произведении то, что далеко не всегда поддается вербализации, – глубину отчаяния персонажа, осознания невозможности соединения с собственным прошлым.

<sup>30</sup> Barthes, R. (2010). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil. 42-49.

<sup>31</sup> О специфике автобиографического письма Ж. Перека см.: Дубин, Б. В отсутствие опор: Автобиография и письмо Жоржа Перека // НЛЮ. – 2004. – № 68. – С. 154–170.

<sup>32</sup> «Включателем» воспоминания» называет фотографию А. Руйе (см.: Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб: Клаудберри, 2014. – С. 267.)



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

| Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

### Список литературы

Fackler, K. (2019). Of Stereoscopes and Instagram: Materiality, Affect, and the Senses from Analog to Digital Photography. *Open Cultural Studies*, 3(1). 519–530. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0045>

Garrington, A. (2013). *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh University Press.

Калинина, Е.А. Фотография как (не)память: случаи Ж.Перека и В.Г.Зебальда // Память как история и воображение. – М.: Эдитус, 2023. – С. 125–131.

Barthes, R. (2010). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma. Gallimard. Seuil.

Дубин, Б. В отсутствие опор: Автобиография и письмо Жоржа Перека // НЛЮ. – 2004. – № 68. – С. 154–170.

Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб: Клаудберри, 2014. – 712 с.



Ekaterina A. KALININA

| **Shadow's Body: Twentieth Century Literature on the Materiality of Photography** |

Ekaterina A. KALININA

M. V. Lomonosov Moscow State University  
1, 51 Leninskiye gory, Moscow, 119991, Russian Federation  
Philological FacultySenior Lecturer at the Department of Discourse and Communication Studies  
PhD (in Philology)

ORCID: 0009-0003-1294-149X

E-mail: kalininakata@gmail.com

**SHADOW'S BODY: TWENTIETH CENTURY LITERATURE  
ON THE MATERIALITY OF PHOTOGRAPHY\***

This article examines a number of cases in which 20th century literature addresses the materiality of photography. The writers of the previous century focused mainly on the mysteries of the photographic image and the alchemy of the photographic process. Writers of the 20th century pay more attention to photography as an object: the paper basis, the format, the frame, the inscriptions on the back of the photograph, and the placement of the photograph among other objects are given meanings. The physical properties of photography are also of interest to the literature: for example, its fragility, its ability to be destroyed by fire, light and other environmental influences. A photograph with its own 'body' becomes an analogue of a human body in literature, its destiny becomes a metaphor of human fate, and the fragile disappearing pictures themselves become a metaphor of memories disappearing in

the epoch of catastrophes. Describing the feelings and behaviour of a person separated from his homeland and family by the force of History, literature deals with situations where high expectations are placed on photography. Photography is seen as the only link to the lost or abandoned. In these cases the 'body' of the photograph, just like the image, can evoke memories (Vladimir Nabokov), or it can remain mute, unable to help the traumatised consciousness remember the past (Georges Perec). By referring to photography as an object with a certain set of physical qualities, 20th century literature speaks about the tragic destiny of a person who feels his own fragility in the face of History and time.

**Keywords:** Anton Chekhov, Vladimir Nabokov, Georges Perec, 20th century literature, literature and photography, time, memory, catastrophe.

\* *The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 20-311-90090.*

**References**

Bazhak, K. (2003). *Istorija fotografii. Vozniknovenie izobrazhenija* [Transl. from Bajac, Q. (2001) *L'Image révélée: L'invention de la photographie*. Gallimard]. Moscow: AST; Astrel.

Ganning, T. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In Strauven, W. (Ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press. 381–388.

Jeffrey, I. (1999). *Revisions: An Alternative History of Photography*. National Museum of Photography, Film & Television.

Krauss, K. (2014). *Fotograficheskoe: opyt teorii ras-hozhdenij* [Transl. from Krauss L. (1990) *Le Photographique: Pour Une Theorie Des Ecarts*. Éditions Macula]. M.: Ad Marginem Press.

Krjeri, Dzh. (2014). *Tehniki nabljudatelja. Videnie i sovremennost' v XIX veke* [Transl. from Cray, J. (1992) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. MIT Press]. Moscow: V-A-C press.



Ekaterina A. KALININA

**| Shadow's Body: Twentieth Century Literature on the Materiality of Photography |**

Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke Univ. Press.

Petrovskaja, E. (2015). Galljucinatornaja dokumental'nost' [Hallucinatory documentary]. In Petrovskaja E.V. *Antifotografija 2*. Moscow: Tri kvadrata, 157–178. (In Russian).

*Uil'jam Genri Foks Tal'bot. U istokov fotografii: katalog, 6 fevralja – 8 aprelja 2018*. (2018). [William Henry

Fox Talbot. *The Origins of Photography: Catalogue, February 6 – April 8, 2018*] Moscow; Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. A. S. Pushkina. (In Russian)

Zakharchenko, I., Shchedrina, O. (Eds.) (2023). *Vi-zual'nyj obraz i ego medium: kul'turnye konteksty i interpretacii* [Visual Image and its Medium: Cultural Contexts and Interpretations]. M.: RGGU. (In Russian).

