

М. Иванкина

(АНТИ)ЮБИЛЕЙ ПИТЕРА ПЭНА

В 1928 г. была впервые опубликована пьеса шотландского драматурга Джеймса М. Барри «Питер Пэн, или Мальчик, который не хотел взрослеть» (“Peter Pan, or the Boy Who Wouldn’t Grow Up”). В статье описывается история ее создания: от первых записей 1897 г. до публикации в 1928 г., рассматривается ее место в корпусе текстов о Питере Пэне в контексте эстетических представлений Д. Барри.

Ключевые слова: английская детская литература, Д. М. Барри, Питер Пэн, драматургия для детей, юбилей литературного героя.

90 лет назад в 1928 г. Джеймс М. Барри (1860–1937) после долгих уговоров своего издателя “Hodder and Stoughton” согласился опубликовать пьесу «Питер Пэн, или Мальчик, который не хотел взрослеть», премьера которой состоялась 27 декабря 1904 г. на сцене лондонского Театра герцога Йоркского, поэтому 2018 г. можно считать юбилейным для пьесы.

За более чем 100 лет с момента ее постановки в зарубежном литературоведении было написано немало исследований о Барри, Питере Пэне и истории пьесы. Существуют десятки работ, посвященных личной и творческой биографии писателя, в том числе и междисциплинарного характера. Так, в 2016 г. вышла крупная работа профессора Кембриджского университета Розалинд Ридли, в которой автор анализирует образ Питера Пэна в контексте современной когнитивной психологии [Ridley, 2016]. Исследователь из Оксфорда Сара Грин, специализирующаяся на литературе XIX в., пишет о Барри в контексте викторианских идей о сексуальном здоровье и их влиянии на литературу и искусство [Green, 2016]. Ближе всех к истории формирования корпуса текстов о Питере Пэне и его культурном влиянии подходит Кристин Стерлинг, которая, используя понятия «сиквел», «приквел», «экранизация», описывает произведения о Питере Пэне авторов конца XX в. Говоря о незаконченности текстов Барри о Питере Пэне, она делает акцент на том, что писателю было сложно сделать выбор между счастливым и грустным финалом [Stirling, 2012]. Однако эти разнообразные исследования не дают ответа на то, как принципиаль-

ная незавершенность корпуса текстов о Питере Пэне соотносилась с представлениями самого Барри. Даже современные ученые, которые вписывают Барри в контекст литературы модернизма, не пишут развернуто об этой теме [Bold, Nash, 2014]. Думается, в юбилейный год важно ответить на вопрос, что заставило писателя почти четверть века отказываться от издания пьесы. Для этого обратимся к истории создания текстов о Питере Пэне и особому статусу этого персонажа в биографии писателя, а также к эстетическим представлениям Барри об открытости текста и взаимоотношениям художественного вымысла и реальности.

Питер Пэн — мальчик без возраста, одновременно герой и антитерой, персонаж классической английской детской литературы, alter ego художника в метапрозе Джеймса Барри. Заметим в этой связи, что Барри не просто волновала проблема границы реальности и вымысла, он был одержим вопросом о том, что происходит в сознании художника в момент создания художественного произведения [Nash, 2000]. Не случайно история о Питере Пэне впервые появляется в контексте метароманов Барри «Сентиментальный Томми», «Томми и Гризель» и «Белая птичка» (речь о нем пойдет ниже). В поэтической системе писателя искусство неразрывно связано с темой детства, а образ ребенка — с образом художника: Питер Пэн предстает ребенком и художником одновременно. Конфликт возникает в момент взросления, когда не скованное ничем воображение, создающее вымышленные миры, вступает в противоречие с окружающим реальным миром. Взросление, вступление в круг социальных связей означает потерю воображения, что делает личность, по мнению Барри, ущербной. Ребенок, равный в своей творческой свободе художнику, с возрастом становится взрослым обывателем, противоположностью поэта. А художник, тот взрослый, который сохраняет способность к воображению, оказывается в пограничном положении между реальностью и вымыслом, что неизбежно приводит его к отчуждению и одиночеству.

Питер Пэн занимает центральное место в творческой биографии писателя, и Барри нередко называют автором одной книги. Однако когда встает вопрос о том, какая именно книга имеется в виду, возникает затруднение, т. к. в период 1897–1928 гг. он многократно возвращается к образу Питера: устный рассказ, фотография, проза, драма, мюзикл, книжная графика, скульптура, кино. Результатом подобного сознательного многократного обращения к персонажу стало появление выражения “Peter Pan works”

(произведения о Питере Пэне) для определения всех текстов Барри о Питере Пэне. Беря за основу это выражение, подразумевающее лишь литературные произведения, можно ввести более широкий термин — «текст о Питере Пэне» (Peter Pan text), который включал бы в себя любое упоминание этого вымышленного персонажа (от экранизаций, театральных постановок и всевозможных продолжений до «синдрома Питера Пэна» в психологии и использования этого образа в рекламе).

«Текст о Питере Пэне» начал складываться еще при жизни автора и продолжает расти в настоящее время. В рамках этого текста Питер Пэн рассматривается как единый герой, а история его создается на основании всего корпуса текстов.

«Биография» Питера Пэна начинается в декабре 1897 г., когда на рождественском ужине у знакомых писатель знакомится с Сильвией Дэвис¹. Барри выясняет, что знает одного из ее сыновей — Джорджа, мальчика в ярко-красном берете, которого несколько раз встречал в Кенсингтонском саду и который стал прототипом одного из героев пьесы «Маленький министр» (сентябрь 1897). Позднее Барри познакомится с семьей Сильвии: мужем Артуром и сыновьями Джеком и Питером (Майкл и Николас родились несколькими годами позже). Последствия и результат этого знакомства трудно переоценить. Так, в письме к Питеру Дэвису иллюстратор Генри Форд, друг Барри, писал: «Он увидел ее, пал жертвой ее красоты. Отсюда Питер Пэн и все, что с ним связано» [Dunbar, 1970, p. 37]. Британский исследователь Эндрю Нэш пишет, что «эта встреча изменила жизни всех ее участников, а результатом ее стало создание вымышленного героя, достигшего мифического статуса — Питера Пэна» [Nash, 2000, p. vii].

В 1897 г. Барри начинает сочинять первые полуфантастические истории, которые рассказывает на прогулках в Кенсингтонском саду Джорджу Дэвису, старшему сыну Сильвии, о его новорожденном брате Питере. Например, фантазировал Барри, до рождения все дети были птицами, поэтому, чтобы они не улетели, их после рождения возят в колясках. Питер (фамилии Пэн еще не появилась) был здесь далеко не главным героем, а поводом для начала рассказа и необходимым элементом, чтобы удержать внимание Джорджа.

Одновременно с развитием истории о Питере Пэне Барри работает над романом «Томми и Гризель», который является продолжением «Сентиментального Томми» (1896), романе о детстве и юности писателя Томми Сэндиса. «Томми и Гризель» — это метароман

о состоявшемся писателе. В обоих произведениях значимой категорией выступает сознание художника, которое становится объектом наблюдений Барри. В детстве Томми — маленький фантазер, чье существование состоит из постоянной смены ролей. Любая придуманная им ситуация настолько поглощает его, что для него размывается грань между реальностью и созданной им ролью. Но если в первом романе фантазии вызывают умиление взрослых, то во втором романе ситуация меняется, когда в жизни Томми появляется возлюбленная. Тотальная игра Томми становится источником страдания для Гризель. Видя это, герой пытается измениться и вырваться из мира фантазий, для чего ему, прежде всего, необходимо обозначить грань между воображаемым и реальным. Трагизм выбора состоит в том, что выбор всегда предполагает потерю и лишение. Мы видим, как мучительно дается герою попытка разграничить два мира, провести четкую границу между вымыслом и реальностью оказывается невозможно, Томми погибнет.

К моменту завершения романа «Томми и Гризель» — 26 апреля 1899 г. — знакомство Барри с Дэвисами длится уже почти два года. Истории о Питере — мальчике, который до рождения был птицей, а теперь не хочет лежать в коляске, стремится убежать (улететь) в Кенсингтонский сад, не только продолжала развиваться, но начала оказывать влияние на осмысление писателем конфликта художника с реальностью. В одной из последних глав «Томми и Гризель» герой показывает девушке свою книгу «Блуждающий ребенок» (“The Wandering child”). Прием включения текста в другой текст, являясь структурным элементом композиции, меняет смысл основного текста, т. к. впервые дает нам точку зрения самого Томми на свою жизнь. Рассказывая Гризель содержание романа, Томми говорит: «Это фантазия о ребенке, который потерялся. Его родители находят его в лесу, где он радостно поет песни, т. к. думает, что теперь будет маленьким мальчиком вечно; он боится, что если они поймут его, то заставят вырасти, поэтому он бежит от них вглубь леса и продолжает бежать, распевая песни, ведь теперь он навсегда останется ребенком» [Barrie, 1900, p. 378]. Томми пишет о себе, и Гризель, слушая его рассказ, понимает, что в завуалированной форме эта книга — его автобиография. На этом примере мы видим, как родившаяся в виде шутки история о Питере стремительно завладела писателем и вошла в резонанс с поставленным им проблемным вопросом о вымысле и реальности. Текст о Питере Пэне начинает расти.

Лето 1901 г. Барри проводит с семьей Дэвис в загородном коттедже «Черное Озеро». Вместе с детьми (Джорджем, Джеком и Питером) писатель придумывает игру, в основу которой был положен сюжет любимой им с детства книги Роберта М. Баллантайна «Коралловый остров» (1857): потерпевшие крушение дети оказываются на необитаемом острове среди краснокожих, пиратов и диких зверей, выживают и спасаются. Специально для этого развлечения были подобраны костюмы, продумано оружие, изучена территория усадьбы, которая превратилась в место действия приключенческой игры. На основе летних фотоматериалов (Барри был прекрасным фотографом и снимал сцены игры) в декабре 1901 г. писатель делает Дэвисам рождественский подарок: фотоальбом «Мальчики, потерпевшие кораблекрушение у берегов острова Черное Озеро» из тридцати пяти фотографий с подписями к каждой («Мы пустились в путь, чтобы потерпеть кораблекрушение», «Мы были единственными выжившими со злополучного брига “Анна Пинк”, «Мы вздернули его»). Его уместнее было бы назвать фотокнигой, т. к. это лучше отразило бы экспериментальный характер «Мальчиков». То, что делает Барри с фотографиями, как организует свои снимки, во многом опережает свое время, открывая дорогу модернистским и постмодернистским играм в области литературных текстов. Заказывая два экземпляра «Мальчиков» в издательстве “Constable’s”, Барри настаивает на оформлении в стиле первого издания «Кораллового острова»: темно-красная обложка с черным шрифтом. К фотокниге было добавлено оглавление: шестнадцать длинных названий, которые прочерчивали основную сюжетную линию приключений. В названиях глав угадывается игра с классическими приключенческими историями о кораблекрушениях. Предисловие было написано четырехлетним Питером Дэвисом. Книга была посвящена матери мальчиков. Другого текста кроме вступления, посвящения, оглавления и заголовков фотографий в этом альбоме нет, в связи с чем функцию повествования выполняет изображение. То, что мы видим на фотографиях, представляется нам историческим, документальным материалом. Вместе с тем в контексте фотокниги фотографии теряют свое хроникальное значение, превращаясь в художественный вымысел. Барри сознательно размывает границу документального и художественного отчасти ради игры, отчасти с целью совершить эксперимент с формой литературного произведения и показать, насколько тонка грань между реальным и вымышленным.

Барри называл «Мальчиков» важным этапом в создании пьесы «Питер Пэн». Действительно, некоторые элементы придуманного тем летом действия будут заимствованы Барри для пьесы. Игра как способ постижения мира станет основным элементом в «Питере Пэне» (детские игры в семью, словесные игры, языковые игры взрослых). Начатую игру автора с читателем, перемещение границы реального-вымышленного в фотокниге Барри продолжит и здесь. В авторской ремарке к первому акту в описании детской спальни и штор на окнах читаем: «Шторы Питер назвал бы театральным занавесом, если бы он когда-нибудь его видел» [Bartie, 1933, p. 17]. Когда в конце первого акта они распахнутся, чтобы открыть зрителю волшебный остров, куда Питер Пэн уведет Венди, Майкла и Джона, граница условного и реального изменится. Мера условности персонажей, живущих в Лондоне, понизится, они станут равны зрителям и увидят новую сцену и новый, созданный Питером условный мир — Neverland, в результате чего возникнет эффект театра в театре. Финальная ремарка и вовсе обернет все в сон: «Он продолжает играть на своей дудочке, пока мы не просыпаемся» [Ibid., p. 90]. Барри ставит спектакль таким образом, что у зрителя создается иллюзия забытья, сна, в котором он увидел Neverland. Вместе с тем прием театра в театре создает иллюзию двойного авторства: пьеса создана Барри, а остров — Питером Пэном. Наконец, именно в фотоальбомах намечаются и впервые появляются некоторые образы, получившие развитие в пьесе «Питер Пэн»: «В “Мальчиках” под именем Капитана Сворти появляется Капитан Крюк <...> Собака еще не называлась Нэной, но очевидно готовилась к этой роли. <...> Даже Тинкер Белл успела появиться на острове до того, как мы покинули его» [Ibid., p. 11].

В 1902 г. Барри заканчивает «Белую птичку», роман о писателе средних лет, который на наших глазах пишет свое первое произведение, беря за основу события собственной жизни. Герой-рассказчик оказывается как бы на границе реального и вымышленного, ибо, творя фикцию из факта, он обрекает себя на постоянное пограничное состояние между реальностью и вымыслом. Композиция романа представляет текст в тексте, и именно в рамках вставной истории, рассказанной героем-писателем маленькому мальчику, впервые упоминается Питер Пэн. Перед нами история его рождения и приключений в Кенсингтонском саду, куда он улетает из детской в возрасте двух недель в надежде сбежать от необходимости взрослеть. Как отмечает Жаклин Роуз, когда “Hodder and Stoughton”

четыре года спустя издадут эту вставную новеллу отдельно под названием «Питер Пэн в Кенсингтонском саду», образ Питера Пэна, вырванный из оригинального контекста метаромана, потеряет свою сложность и смысловую насыщенность [Rose, 1984].

23 ноября 1903 г. Барри приступает к работе над новой пьесой, которую называет “Anon. A Play”. Через год в 1904 г. «Питер Пэн, или Мальчик, который не хотел взрослеть» станет событием театральной жизни Эдвардианской Англии, ознаменует рождение английского детского театра и на долгие годы превратится в традиционный зачин рождественских праздников.

По мнению Нэша, в этой пьесе Барри развивает начатую в «Белой птичке» метафикциональность и использует все возможные приемы, чтобы обнажить сделанность пьесы [Nash, 2000, p.xii]. Сюжет «Питера Пэна» достаточно прост: в дом мистера и миссис Дарлинг, живущих в Лондоне, попадает некий Питер Пэн, который забирает с собой в волшебную страну четырех детей Дарлингов. Там с ними происходит ряд приключений с пиратами и индейцами, русалками и дикими животными, после чего дети возвращаются обратно домой. Простота истории, волшебство и приключения как главные составляющие, зрелищность (в спектакле впервые были использованы специальные крепления, которые обеспечили полет актеров над сценой) сделали пьесу любимым детским спектаклем. Однако в форме сказки для детей Барри продолжает размышление о природе творчества, воображения и границах между художественным миром и реальным, поэтому одной из основных идей при создании и постановке пьесы было обнажить приемы и подчеркнуть ее условность. Характерными приемами обнажения искусственности происходящего на сцене являются парность персонажей, вовлечение зрителя в театральное действие и сознательная игра с границей театральной рампы, театр в театре как принцип композиции.

Весь этот метафикциональный пласт уходит из многочисленных прозаических переложений, появившихся после 1904 г. Череда этих текстов возникла не случайно. Сразу после премьеры «Питера Пэна» лондонские издатели просят Барри издать пьесу, но получают отказ. Причин тому несколько. Во-первых, «Барри никогда не воспринимал текст пьесы как законченный, т. к. точкой истинного рождения художественного значения был для него момент непосредственного зрительского восприятия» [Dunbar, 1970, p. 224]. «Он воспринимал историю о Питере Пэне как изменяющийся, подвижный, развивающийся миф, автором которого был

не только он, но и мальчики Дэвис, а фактически каждый ребенок или взрослый, вступающий в контакт с текстом» [Birkin, 2003, p. 108]. Во-вторых, Питер Пэн был для Барри личной, интимной историей, связанной с Дэвисами, которых он безгранично любил. Наконец, «как и все пьесы Барри, Питер Пэн претерпевал множество переработок, дополнений и изменений, некоторые из которых делались во время репетиций как ответ на предложения, мысли и идеи актеров» [Dunbar, 1970, p. 224]. О публикации не могло быть и речи, поэтому издательства взялись за дело самостоятельно.

В 1906 г. вставная новелла из романа «Белая птичка» была опубликована отдельно под названием «Питер Пэн в Кенсингтонском саду». Иллюстратором книги стал Артур Рэкхем (1867–1939). Он создал серию из пятидесяти акварелей, которые стали первым визуальным изображением Питера Пэна и единственными авторизованными иллюстрациями к «Питеру Пэну в Кенсингтонском саду». Книга о Питере Пэне иллюстрациями Рэкхема вошла в поле детской литературы уже вне контекста метаромана о нем. Статус детского персонажа закрепился за Питером Пэном в 1907 г., когда издательство “George Bell & Sons” приняло решение создать детскую книжку-картинку «Питер Пэн». Автором текста стал Дэниэл О’Коннор, иллюстратором — Эллис Вудворд (1862–1951), которая сделала серию из двадцати восьми акварелей.

Между тем на волне успеха пьесы продюсер Чарльз Фроман (1856–1915) везет «Питера Пэна» в Соединенные Штаты, где нью-йоркская премьера 6 ноября 1905 г. открывает триумфальное турне спектакля по городам Америки. А Барри впервые задумывается о статуе Питеру Пэну. Продолжая развивать образ вечно юного героя, он просит своего близкого друга Уильяма Николсона, художника по костюмам и декоратора в спектакле «Питер Пэн», сшить костюм Питера Пэна для Майкла Дэвиса. В августе 1906 г. Барри делает серию фотографий мальчика в образе «ребенка, который не хотел взрослеть» с целью показать скульптору идеальное видение героя.

В 1908 г. к пятому сезону «Питера Пэна» Барри пишет своеобразный эпилог к пьесе под названием “Peter Pan: An Afterthought”, который представлял встречу Питера с повзрослевшей Венди, и был сыгран всего один раз за всю историю театральной жизни Пэна. Однако три года спустя сцена была включена в прозаическое переложение пьесы, «Питер и Венди», чья публикация в 1911 г. стала своеобразным компромиссом между издателями, которые мечтали издать пьесу, и писателем, который этого по-прежнему

не хотел. Иллюстратором данного издания стал Френсис Д. Бедфорд (1864–1954), который выбрал для работы средневековую технику гравюры.

В 1912 г. статуя Питеру Пэну, которую Барри заказал Сэру Джорджу Фрэйпону (1860–1928) в 1909 г., завершена и тайно установлена в Кенсингтонском саду в ночь на 30-е апреля. Обращение к скульптуре крайне важно для Барри, т. к. это пластическое изобразительное искусство обладало одной характеристикой, которая не могла его не привлечь: скульптура существует в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени. Для писателя скульптура стала способом визуализировать образ мальчика, который не только не хотел взрослеть, но перестал расти, навсегда оставшись молодым. Именно скульптура могла зафиксировать вечную юность героя, став завершающим этапом в становлении образа Питера Пэна. Иконография Питера Пэна отныне была закреплена в металле: подросток в коротком платье из листьев, с взъерошенными волосами или с небольшой шапочкой, со свирелью в руках. Существуя в пространстве города, статуя как бы превращает Питера Пэна из литературного персонажа в историческое лицо. Барри удалось максимально приблизиться к своей цели — сделать так, чтобы все поверили в воображение, как верил в него он сам. Для этого он использовал прием театра в театре, заменял текст фотографией, создавал мифы о своем авторстве. Самым простым по форме способом оказался именно этот, ведь на наших глазах статуя (скульптурное изображение любого существа) превращается в памятник (скульптурное изображение в память кого-нибудь), подтверждая тем самым существование Питера Пэна.

Следующее значительное обращение к Питеру Пэну происходит в 1924 г., когда американская кинокомпания “Paramount Pictures” обращается к писателю с просьбой адаптировать сценарий для художественного фильма «Питер Пэн». Нужно отметить, что пьесы Барри пользовались популярностью у кинематографистов: при жизни автора были экранизированы 14 произведений. Внимание и интерес со стороны кинопродюсеров не были чем-то новым для Барри. Однако его трепетное отношение к Питеру Пэну делали конкретную экранизацию особенной. Барри увидел в кинематографе шанс продлить рассказ о Питере Пэне в новом жанре, расширив вселенную Питера Пэна и текст о нем. Кино давало удивительную возможность размыть в зрительском восприятии границу реального и вымышленного, ведь кино как никакое другое

искусство обращается к ощущению реальности у зрителя. Барри приступил к работе над сценарием в надежде, что силами кинематографа можно будет показать то, чего невозможно было достичь в театре. Только в этом он видел оправдание экранизации пьесы. В конце 1920 г. в письме актрисе Мод Адамс (1872–1953) Барри он делится идеями о том, как можно снять Питера Пэна в кино: «Это стоит делать только в том случае, если режиссеру удастся показать то, чего невозможно сделать на сцене, т. к. я убежден, что то, что может быть сделано на сцене, будет там сделано гораздо лучше, чем в кино» [Chaney, 2005, p. 331].

Созданный Барри адаптированный сценарий в 15 000 слов «был аутентичен и написан с учетом особенностей медиа, для которого он работал» [Green, 1954, p. 170]. Однако в силу неизвестных причин, скорее всего финансовых, Голливуд отверг авторский сценарий и снял фильм, основываясь на тексте пьесы: большинство сценических реплик стали титрами в этом немом фильме, ничего технически нового сделано не было. Премьера фильма состоялась 29 декабря 1924 г., что поддержало традицию рождественского характера пьесы.

Наконец, в 1928 г. происходит то, чего так долго ждали “Hodder and Stoughton”: Барри дает согласие на публикацию пьесы. Специально для этого он пишет знаменитое посвящение-предисловие “To the Five. A Dedication”, которое, как видно из названия, адресовано пятерым мальчикам Дэвис и может быть рассмотрено как сознательная мифологизация отношений Барри с семьей Дэвис (прежде всего, с детьми). Следует иметь в виду, что к моменту написания посвящения двоих из них — Джорджа и Майкла — уже не было в живых, поэтому уместно предположить, что автор обращается к прошлому, то есть к тому моменту, когда они были еще детьми. Возникает определенная временная инверсия: обращаясь к детству, Барри помещает золотой век, время возникновения истории о Питере Пэне, в прошлое, и заново воссоздает эту историю.

“To the Five. A Dedication”, выполняя функцию посвящения, одновременно является способом в очередной раз поиграть с границами вымысла и реальности. Делая, по его словам, «несколько разоблачающих признаний» [Barrie, 1933, p. 3], Барри пишет о том, что не помнит, что писал эту пьесу: «Это еще раз приводит нас к нелюбимому признанию, что я совершенно не помню, как писал пьесу о Питере Пэне, впервые публикуемую спустя столько лет после первой постановки» [Ibid., p. 4]. «Я помню, что много

лет спустя после постановки пьесы писал рассказ о Питере Пэне и Венди, но я ведь мог тайком списать его с напечатанной копии. Я могу припомнить, как писал все свои эссе, забытые после публикацией; но эту пьесу — нет» [Barrie, 1933, p. 4]; «Я говорю о том, что посвящаю пьесу вам, но как я могу доказать, что она действительно моя?» [Ibid., p. 5]. Силясь вспомнить и установить истинного автора, писатель уходит в воспоминания и выстраивает некую последовательность событий (похожую на ту, что была изложена в этой статье). История действительно началась как интимная игра между детьми и писателем. «Что заставило нас отдать публике в виде тоненькой пьесы то, что было соткано нами только для нас одних?» [Ibid., p. 7]. Отвечая на вопрос о причинах, которые заставили раскрыть личную сторону отношений публике в виде пьесы, Барри говорит о своего рода предательстве со стороны детей. «Вы играли в эту игру, пока она не наскучила вам, тогда вы подбросили ее в воздух, пнули ногой и оставили лежать в грязи, а сами продолжили свой путь, напевая песни; тогда я подобрал и сшил некоторые ее фрагменты с помощью пера» [Ibid.]. Горькое разочарование и потеря друзей, по словам писателя, толкнули его начать писать пьесу. «Питер все еще там, но для меня он лежит на дне веселого Черного Озера» [Ibid., p. 9].

В случае с данным посвящением перед нами не только мистификация авторства и мифологизация прошлого, но интерпретация собственной жизни и переписывание собственной истории. Из писем, дневников и записных книжек к пьесе «Питер Пэн» можно заключить, что замысел пьесы появился у писателя задолго до момента, когда дети «покинули» его. Важно, что Барри создает это посвящение именно в момент первой публикации пьесы. Если прочитать его как единый с пьесой текст, оно открывает ряд новых смыслов в пьесе. Прежде всего, посвящение уничтожает иллюзию вымысла и возвращает пьесе ее игровое начало. Если рассматривать посвящение в контексте пьесы, создается параллель между Питером Пэном и самим автором. Мир совместных игр, фантазий и придуманных историй, который покидают Дэвисы, став взрослыми — это двойник Neverland, который покидают дети Дарлинггов. Питер Пэн — это сам автор: вечный ребенок, неизменный на протяжении всей жизни. Барри пишет: «Полагаю, человек остается одним и тем же, он только совершает переход из одной комнаты в другую, не выходя при этом из дома» [Ibid., p. 11]. Обращаясь к своему прошлому, проникая в незапертую комнату дома (используя метафору Барри), он находит

в прошлом доказательства своей причастности к авторству пьесы «Питер Пэн». Этими доказательствами служат написанные им ранее произведения. «Это путешествие по дому может никого не убедить в том, что именно я написал Питера, но хотя бы делает возможным подобное предположение» [Ibid., p. 1]. Таким образом, сам писатель, обращаясь к своему творчеству с позиций 1928 г., прочерчивает определенную хронологию событий, последовательность текстов, объединяет все в единое целое и создает тем самым основу для концепции текста о Питере Пэне. У него нет автора: им становится каждый, кто соприкоснется с текстом (в апреле 1929 г. Барри передаст права на все тексты о Питере Пэне больнице Грейт Ормонд Стрит самой большой детской больнице Лондона, окончательно уничтожив себя как автора). У него нет начала, т. к. все начинается с устной традиции, которую невозможно зафиксировать. У него нет конца, т. к. текст, как мы видим, постоянно растет. Именно поэтому попытка отметить годовщину Питера Пэна обречена на неудачу, ведь посчитать возраст мальчика, который не хотел взрослеть, невозможно.

Источники

Barrie J. M. The Plays of J. M. Barrie. London : Hodder and Stoughten, 1933.

Barrie J. M. Tommy and Grizel. New York : Charles Scribner's Sons, 1900.

Исследования

Birkin A. J. M. Barrie and The Lost boys. London : Yale University Press, 2003.

Bold V., Nash A. Gateway to the Modern: Resituating J. M. Barrie. Association for Scottish Literary Studies, 2014.

Chaney L. Hide and seek with angels. A life of J. M. Barrie. London : Hutchinson, 2005.

Dunbar J. J. M. Barrie. The man behind the image. London : Collins, 1970.

Green R. L. Fifty years of Peter Pan. London : Peter Davies Publishing, 1954.

Green S. The problem of sex in J. M. Barrie's fiction // English Literature in Transition 1880–1920. 2017. № 2. P. 185–209.

Nash A. Introduction // Barrie J. M. Farewell miss Julie Logan. Edinburgh : Canongate Classic, 2000.

Ridley R. Peter Pan and the Mind of J. M. Barrie: An Exploration of Cognition and Consciousness. Newcastle : Cambridge Scholars, 2016.

Rose J. The case of Peter Pan or the impossibility of Children's Fiction. London and Basingstoke : MacMillan, 1984.

Stirling K. Peter Pan's Shadows in the Literary Imagination. New York : Rutledge, 2012.

Примечания

¹ Сильвия Джоселин Ллуэлин Дэвис (1866–1910) — урожденная Дю Морье, сестра актера Джеральда Дю Морье, дочь известного английского писателя и карикатуриста журнала “Punch” Джорджа Дю Морье, теть будущей писательницы Дафны Дю Морье.