

У. В. Салодкі
г. Мінск, Беларусь

КІНЕМАТАГРАФІЧНЫ АСПЕКТ У ТВОРЧАСЦІ КРЫСТАФЕРА ІШЭРВУДА

Творчасць Крыстафера Ішэрвуда ўсебакова звязана з кінематографам. Па-першае, вызначаецца аўтарскі метада камеры – адмысловы спосаб пабудовы аповеду. Назва метаду ўзнікла з рамана «Бывай, Берлін» (*Goodbye to Berlin*, 1939), дзе прамаўляецца знакамітае: «Я – камера з адкрытым аб’ектывам, зусім пасіўная, без думак, якая толькі фатаграфуе» [1, р. 195] (тут і далей пераклад на беларускую мову наш. – У. С.). Асаблівасцямі такога падыходу з’яўляецца нейтральнасць наратара, аповед ад першай асобы, фокус на знешняе асяроддзе, а не на ўнутраныя перажыванні героя. Па-другое, К. Ішэрвуд некаторы час працаваў сцэнарыстам і нават выказваў памкненні ствараць уласнае кіно: «У нас быў план, але па меры развіцця ён становіўся ўсё больш нездзяйсняльным праз хваробу Ішэрвуда, таму ён трымаў яго пры сабе. План заключаўся ў тым, каб праехаць разам з невялікай здымачнай камандай, якая ішла б за ім падчас падарожжа на працягу месяца, прытрымліваючыся пункту гледжання “Я – Камера”» [2, р. 93]. Па-трэцяе, некалькі твораў атрымалі экранізацыю ўжо пасля смерці аўтара: аўта-

біяграфія «Крыстафер і да яго падобныя» (*Christopher and His Kind*, 1976) і раманы «Бывай, Берлін» (*Goodbye to Berlin*, 1939), «Самотны мужчына» (*A Single Man*, 1964).

Перыяд творчасці К. Ішэрвуда прыпаў на час актыўнага развіцця кінематографа: у пачатку – сярэдзіне ХХ ст. мова кіно часта выкарыстоўвалася сучаснікамі пісьменніка і ім самім. Найбольш вядомым і значным элементам кінамовы з’яўляецца мантаж, які дазволіў рэжысёрам стварыць своеасаблівы сінтаксіс кіно, спалучаючы і супастаўляючы розныя кадры-словы ў сінтагмы. Асобнае месца займае пытанне рэалізацыі знакаў у кіно. Ю. М. Лотман у працы «Семіётыка кіно і праблемы кінаэстэтыкі» зазначае: «Ніхто з нас, глядзячы на сасну ў натуральным пейзажы, не запытае: “Што яна азначае, што ёй або ім хацелі выразіць?” (калі толькі не прымаць пункт гледжання, згодна з якім натуральны пейзаж з’яўляецца вынікам свядомага творчага акта). Але варта ўзнавіць той жа пейзаж у малюнку, то дадзенае пытанне зробіцца не толькі магчымым, але і цалкам натуральным. Цяпер становіцца ясна, што рухомы ці нерухомы фотаздымак адначасова быў цудоўным матэрыялам мастацтва і тым, што трэба было перамагчы, тым, чые перавагі выклікалі велізарныя цяжкасці» [3]. Такім чынам, рэалістычнасць падзей стварае перашкоды для перастварэння іх у знакі, але адначасова дае перавагі мацнейшага ўдзейнічання на гледача.

Аўтабіяграфічнасць творчасці К. Ішэрвуда выводзіць мастацкі тэкст на падобныя пазіцыі. У рамане «Фіялка Пратэра» (*Prater Violet*, 1945) аўтар не толькі будзе апавед пры дапамозе кадраў, але і наўпрост узаемадзейнічае са светам кіно. Сюжэт рамана распавядае гісторыю аўтабіяграфічнага галоўнага героя і апавядальніка, які носіць імя аўтара – Крыстафер Ішэрвуд. У творы ён пагаджаецца быць сцэнарыстам і працаваць над просценькай старамоднай трагікамедыяй «Фіялка Пратэра» з масцітым венскім рэжысёрам Фрыдрыхам Бергманам. Дзеянне адбываецца ў 1933 годзе напярэдадні прыходу да ўлады нацыстаў і змены рэжыму ў Аўстрыі, дзе ў рэжысёра застаецца сям’я. Ствараецца выяўны кантрапункт несур’ёзнага, састарэлага кіно і драматычных падзей, што разгортваюцца ў Еўропе.

Структура рамана ўяўляе сабой рамачную канструкцыю з некалькімі ўзроўнямі: узровень апавядальніка, які кажа пра падзеі з будучыні, узровень часу падзей гісторыі і ўзровень падзей фільма, над якім працуюць героі. Пры гэтым і з улікам назвы рамана – «Фіялка Пратэра» – і наратыўных адносін, якія асабліва ярка праяўляюцца ў канцы кнігі, варта заўважыць, што ўзровень фільма і ўзровень падзей рамана пераплятаюцца паміж сабой, выводзячы адно аднога на метаўзровень. Такі працэс характэрны для працэсу мантажа: «Перамяшчэнне адных і тых жа кадраў з узроўня аб’екта на метаўзровень (кадр пра кадр) стварае складаную семіятычную сітуацыю, сэнс якой – у імкненні забытаць гледача і прымусіць яго з найбольшай выстрынёй перажыць “падробленасць усяго”, адчуць смагу да простых і сапраўдных рэчаў і простых і сапраўдных адносінаў, каштоўнасцяў, якія не з’яўляюцца

знакамі чаго-небудзь» [3]. У рамане гэта фокус увагі на трагічных палітычных падзеях Еўропы, а пасля – на значэнні творчасці і месцы творцы ў цяжкі перыяд гісторыі.

Фільм, які ствараюць героі, мае прасты сюжэт: у ім апісваюцца стасункі дзяўчыны, што прадае кветкі, і прынца Бараданіі, які да яе заляцаецца, удаючы з сябе бедняка і не раскрываючы адразу сваю сапраўдную асобу. Праз некаторы час прынец губляе спадчыну і вымушаны ехаць на радзіму. Ён раскрывае ўласны статус, але каханая яму не верыць. Бачна алюзія да вядомага фільма «Агні вялікага горада» (*City Lights*, 1931) Чарлі Чапліна, дзе галоўны герой шукае, трапляючы ў розныя варункі, грошы на лячэнне выпадкова стрэтай сляпой дзяўчыны, што прадае кветкі. Дзяўчына думае, што ёй дапамагае заможны прыхільнік, але пасля, вярнуўшы зрок, бачыць праўду. Фільм, зняты ў разгары Вялікай дэпрэсіі, даводзіць простую мараль аб чалавечнасці і гуманізме ў цяжкія часы. У пачатку 1930-х такія фільмы стылістычна і тэматычна састарэлі. У дадатак карціна Чапліна завяршала перыяд нямога кіно. Маленькая гісторыя, што разгортваецца на фоне грамадскай трагедыі, пераклікаецца як з фільмам «Фіялка Пратэра», так і ўласна з раманам. У творы шляхам мантажа, імклівага спалучэння кадраў ствараецца пэўны камедыйны эфект: мітуслівыя пошукі Ішэрвудам іншаземца Бергмана ў Лондане, эфект разбурэння чаканняў:

«Я ўвайшоў у гатэль, пляснуўся ў фатэль і выцер лоб. Хопіць з мяне. Што яны, халера яго дзяры, пра сябе думаюць? Ну і добра, так мне й трэба, сам вінаваты. Адно я ведаў дакладна: ніякіх спраў я з імі мець не збіраюся. Нават калі яны прыйдуць да мяне дадому і прасядзяць увесь дзень пад дзвярыма.

Яны сядзелі ў грыль-залі» [4, р. 19].

Яшчэ адной рысай мовы кіно з'яўляецца засяроджанасць на апісанні персанажаў і на частак іх цел. Такая метанімічнасць распаўсюджаная ў кінематографе, таму што служыць інструментам пераўтварэння рэальнасці ў знакі: «Перш, чым падысці, я вырашыў спачатку даследаваць асяроддзе. Спінай да мяне сядзеў чалавек з грывай сівых валасоў, насупраць яго ўзвышаўся ружавашчокі мужчына з месяцападобным тварам, рэдкімі прылізанымі валасамі, у акулерах у масіўнай чарапахавай аправе. Сівы сядзеў напружана, нахіліўшыся ўперад, ружовашчокі адкінуўся на спінку крэсла і з цікавасцю глядзеў па баках» [4, р. 19].

Такія дэталёвыя апісанні часта сустракаюцца ў кнізе, ператвараючы яе ў штосьці падобнае да рэжысёрскага пункту гледжання. У тэксце шмат увагі аддаецца міміцы герояў, іх позіткам, рухам. У той жа сцэне чытач можа назіраць гульню вачэй, размову позіркаў, якая ідзе паралельна са звычайнай вербальнай камунікацыяй: «Бледныя круглыя вочы, павялічаныя таўстымі лінзамі, натрапілі на мяне, не выразіўшы пры гэтым ніякага здзіўлення. <...> Мне быў знаёмы гэты твар. Твар нашага часу, твар эпохі. Твар Еўропы. <...> Рука Бергмана, моцная, парослая валасамі, без пярсцёнка, спачывала на сталі. Ён трымаў сігару, як указальны перст, нацэліўшы яе Чатсварту

наўпрост у грудзі <...> Выраз яго твару станавіўся ўсё больш загадкавым <...> Бергман, скрывіўшы твар, запаліў сігару <...> Цьмяныя вочы гарэлі містычным полымем <...> Бергман павярнуўся і кінуў на мяне хуткі, загадкавы позірк. <...> Нашы з Чатсвартам позіркі перасякліся, і я няёмка ўсміхнуўся. Ён растлумачыў маю рэакцыю па-свойму, і яго твар таксама ўсміхнуўся ў адказ. <...> Бергман стрэльнуў ў мяне вачыма. Ну нарэшце, падумаў я, ён адчыніць рот. Чорныя зрэнкі бліснулі, вусны варухнуліся ў непрамоўленым слове, рукі таргануліся ў вытоку жэста» [4, р. 19–20].

У выніку дыялога, падчас якога ўласна праца над будучым фільмам не абмяркоўвалася, герой Ішэрвуда згаджаецца працаваць над карцінай. Адбываецца гэта вечарам за хатнім сталом, за якім раніцай той жа герой рашуча адмаўляўся ад прапановы. Падабенства кадра са зменай кантэксту таксама застаецца распаўсюджаным кінематаграфічным прыёмам.

Важным элементам пабудовы рамана з’яўляецца рамачная канструкцыя, сутнасць якой найбольш ярка прадэманстравана ў канцы твора. Роля апавядальніка нечакана вяртаецца да біяграфічнага аўтара, які кажа пра сітуацыю са свайго пункта гледжання, тлумачачы не столькі сэнс падзей у кропцы сюжэту, колькі сэнс самога рамана, выходзячы на метаўзровень наратыву: «Я хацеў павярнуцца да Бергмана і запытаць яго: “Хто вы?”, “Хто я?”, “Навошта вы тут?”. Але акторам нельга задаваць такія пытанні падчас дзеяння. Мы самі напісалі ролі адно адному, Крыстафер – Фрыдрыху, Фрыдрых – Крыстаферу, і пакуль мы побач, мы вырачаны дайграць іх. Сырыя дыялогі, дурныя касцюмы, нязграбны грим, гратэскныя персанажы: маменькін сыноч, дзівакаваты замежнік з пацешным акцэнтам» [4, р. 125–126].

Выяўляецца, што дадзеная характарыстыка – не проста апісанне ўражанняў героя ў самім тэксце, а метаапісанне «Фіялкі Пратэра» як рамана. І сапраўды, Фрыдрых Бергман – статычны эксцэнтрычны герой, асобныя яркія рысы якога падкрэслена пераважаюць асобу ў цэлым. Герой Ішэрвуда неаднаразова характарызуе самога сябе як цень Бергмана: ён не прымае ніякіх рашэнняў падчас падзей сюжэту, не прамаўляе сваю пазіцыю ў перамовах з клеркамі студыі. Без дапамогі Бергмана ён не можа напісаць просценькі сцэнар і даць рэплікі тыповым персанажам. Герой становіцца самастойнай, паўнаважнай фігурай толькі на апошніх старонках, калі аповед вяртаецца на ўзровень біяграфічнага аўтара. Таму гэта не герой Ішэрвуда, а аўтар-наратар, што прамаўляе хутчэй з будучыні, фармальна застаючыся ў дэкарацыях падзей рамана.

Такім чынам, цяга К. Ішэрвуда да кінематоргафа заключаецца не толькі ў зацікаўленасці пісьменніка дадзеным відам мастацтва і працы сцэнарыстам, але ў выкарыстанні элементаў мовы кіно ў сваіх тэкстах. На прыкладзе рамана «Фіялка Пратэра» вызначаюцца некаторыя рысы, такія як метанімічнасць у дачыненні да дэманстрацыі цела чалавека, мантаж, семіятызацыя некаторых сцэн тэксту шляхам змены навакольнага кантэксту. Да свету кінематаграфіі раман набліжае альянс да класічнага фільма «Агні вялікага горада» Ч. Чапліна, якая з’яўляецца важным сэнсавым і зместавым элемен-

там, дапамагаючы сфармуляваць асноўную думку тэксту. Асобным пунктам выступае складаная пабудова рамачнай канструкцыі, што заключаецца не толькі ў звычайным прыёме *mise en abyme*, які можна сфармуляваць у дадзеным выпадку як «кніга пра напісанне кнігі» ці «фільм пра стварэнне фільма». Асаблівасцю рамана «Фіялка Пратэра» выяўляецца праца з узроўнямі канструкцыі, што рухаюць адзін аднога на метаўзровень, умацоўваючы паралелізм сюжэта ўяўнага фільма, падзей рамана і рэальных падзей з жыцця аўтара, што ляглі ў аснову твора.

ЛІТАРАТУРА

1. Isherwood, Ch. *The Berlin Stories* / Ch. Isherwood. – New York : New Directions, 2008. – 398 p.
2. Ivory, J. *Isherwood Sight and Sound* / J. Ivory // *Sight and Sound*. – 1986. – Vol 55, № 2. – P. 92–95.
3. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Электронная бібліятэка Ридли. – URL: <https://readli.net/semiotika-kino-i-problemyi-kinoestetiki-2> (дата звароту: 29.04.2024).
4. Isherwood, Ch. *Prater Violet* / Ch. Isherwood. – London : Penguin Books, 1961. – 126.