

Питання теоретичні



У серпні цього року відзначає високий ювілей Тамара Наумівна Денисова – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України, член редакційної колегії журналу “Слово і Час”, керівник Центру американських літературних студій в Україні, відповідальний редактор щорічника ЦАЛСУ.

Вона – відомий в Україні й за кордоном американіст, авторка понад 220 наукових праць, зокрема монографій “Роман і проблеми його композиції” (1968), “На шляху до людини. Боротьба реалізму і модернізму у сучасному американському романі” (1971), “Про романтичне в реалізмі. Із спостережень над сучасним романом США” (1973), “Сучасний американський роман. Соціально-критичні традиції” (1976), “Екзистенціалізм і сучасний американський роман” (1985), “Роман і романісти США ХХ ст.” (1990), літературних портретів “Ернест Хемінгуей” (1972), “Джек Лондон” (1978), підручника “Історія американської літератури ХХ століття” (2002, 2012), розділів в “Історії літератури США” (Інститут світової літератури Російської академії наук), 10 хрестоматій-посібників із зарубіжної літератури для загальноосвітніх шкіл, понад 200 статей в українській, російській, американській фаховій пресі. З 1998 р. Тамара Денисова – член Європейської асоціації американських студій, із 2000 р. – член Міжнародної асоціації університетських професорів-англістів.

Редакція журналу щиро вітає свою багатолітню авторку, зичить їй міцного здоров'я й нових творчих успіхів.

Тамара Денисова

УДК 821.121

ТОПОС КІНО В ЛІТЕРАТУРІ США (ІДЕОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

У статті проаналізовано низку романів відомих американських авторів, предметом яких стає кіно як феномен національного мистецтва. У літературному творі письменники зосереджуються на природі, історії, а головне – функціонуванні кіно як своєрідного естетичного вираження “американської мрії”, провідної ідеологемі американської ментальності.

Ключові слова: американська мрія, Голлівуд, ідеологема, топос кіно.

Tamara Denysova. The topos of cinematography in U.S. literature (the ideological aspect)

The article analyzes a number of novels by famous American authors which focus on cinematography as a national art phenomenon. In their literary works, the writers focus on nature, history, and, primarily, on the functioning of cinematography as a peculiar aesthetic expression of the American dream, the fundamental ideologeme of American mentality.

Key words: American dream, Hollywood, ideologeme, topos of cinematography.

Певно, визначення кіно як найбільш масового виду мистецтва, дане ще на світанку кінематографа, залишається в силі й сьогодні, коли популярність кіно значно перевершена масовістю телебачення й незрівнянно потужнішими

можливостями інтернету як інформаційного простору. Останній завдяки колективній видовищності не тільки формує суспільно інтегровану “щасливу стадну людину” (М. Маклюен), а й у магічний спосіб створює ілюзію співучасті цієї пересічної людини в загальнозначущих масштабних проєктах, у формуванні державної політики й національної ментальності, залучаючи до медійного простору через блоги, Твіттер та інші новітні технології. Кінофільми становили хребет новонародженого мистецтва ТБ й далі складають значну частину його програм, так само, як і наповнюють велику кількість часу користувачів інтернету. Отже, кіно як естетичне новоутворення, як художній феномен залишається важливим і впливовим не тільки як явище мистецтва, а й як чинник формування сучасної культури, гуманістичних параметрів і парадигм. Про його природу написано вже навіть забагато – на різних рівнях, у різних модусах, у різних аспектах. Чимало матеріалу для роздумів надає художня література.

Сьогодні до пошуків джерел непереможної, незнищенної популярності кіно долучилось і те, що нині прийнято називати “middle literature”. Скажімо, один із найуспішніших англійських авторів, що його слушно вважають майстром фентезі, Террі Пратчетт (Sir Terence David John Pratchett, нар. 1948), пише роман про Голлівуд “Рухомі малюнки” (“Moving pictures”, 1998). Іронічно й дещо поблажливо освічений і скептичний англійський джентльмен розповідає пересічному читачеві історію винаходу кіно в його сучасній іпостасі, яка постала у Площинному світі (роман входить до серії “Discworld”), що стоїть на слонах, спирається на спину гігантської черепахи, має давню історію, свій Незримий Університет, де зосереджено чаклунів, алхіміків, магів та інших учених позачасових професій, що навчають студентів та плетуть інтриги, а також бібліотеку та її хранителя, який дивним чином колись був перетворений на орангутанга. Discworld населений різним людом – від аристократів середньовічного типу до комерсантів за покликом душі, і в ньому, звісно ж, відбуваються дива... Винаходження целюлози алхіміком Зільберкітом стає поштовхом для зовнішнього сюжету – розповіді про становлення кіно на океанському узбережжі у Священному Лісі (Hollywood). Кіно збирає навколо себе місцеве населення різного ґатунку. Воно незнищенне, загальнодоступне (“лише Голлівуд через зір проникає просто в мозок. І серце підтверджує глядачеві те, що він бачить – реально”), приваблює до себе всіх, переважно винятково спрощених створінь (зокрема тролів, саламандр, гномів, тварин), чій мрії втілює й навіює. Воно ж пробуджує первинні інстинкти в “інтелектуалів”. Як каже героїня, кіно розповідає про втрачені можливості, хоча б на короткий час робить глядача учасником такої дії, котра далеко виходить за межі його реальності. А відтак і формує паралельну (або, як ми нині скажемо, віртуальну) реальність. Накопичуючись до критичної дози, віртуальна реальність стає агресивною, прагне знищити все на своєму шляху (взаємини віртуальної реальності і матеріальної в кіно вимагають окремої розмови). Тональність і основний пафос (або антипафос) у відтворенні цієї історії в “Рухомих картинках” продиктовані ставленням до самого феномену кіно як до такого, що породжений найпримітивнішими інстинктами людей. Як пояснює герой, десь існує величезний резервуар пам’яті, з котрим усі з’єднані особливими каналами, і коли “вся ця каша заварилася, ми почули внутрішній поклик і з’явилися сюди”. У тексті роману автор “матеріалізує” підсвідоме, “вибудовує” в Голлівуді таємні печери, підземелля, підводне царство, де й зберігається підсвідомість, занурюючи сам феномен кіно в незвідані й незміряні глибини живої природи, звівши в такий спосіб сутність ідеї і сфери дії кіно до первинного рівня.

Тексти американської автури, яка виявляє певною мірою дослідницький інтерес до самого феномену Голлівуду, нерозривно зв’язують кіно саме з

американською ментальністю, відкривають не тільки природу і специфіку явищ синестезії або інтермедіальності, а й глибинні пласти, саме підґрунтя природи американця й американської спільноти.

Незавершений рукопис останнього роману Ф. С. Фіцджералда (Francis Scott Key Fitzgerald, 1896–1940) підготував до друку й видав під назвою “Останній магнат” (“The Last Tycoon” – від японського taikun (тобто Lord, prince або supreme commander) друг письменника й один із найвпливовіших тогочасних літературних авторитетів Енгус Вілсон 1941 р. Рецензуючи це видання в “Нью-Йорк Таймс” у листопаді того ж року, Девід Адамс писав: “З усіх наших романістів Фіцджералд завдяки своєму темпераменту й таланту найбільш здатний пояснити й оживити внутрішній світ кіно й людей, які його продукують. Сам об’єкт потребує романтичного реаліста, яким був Фіцджералд; він вимагає наявність живої фантазії, якою Фіцджералд був наділений, і певного інтуїтивного прозріння, котре в нього було. Він жив і працював у Голлівуді досить довго перед смертю, щоб написати про нього зсередини; у його руках матеріал був глиною, яку він вільно формував” [2].

У такій редакції роман виходив багато разів, перекладався різними мовами. Аж до 1993 р., коли знавець творчості прозаїка Метью Брукколі, залучивши й нотатки письменника, видав повнішу версію незавершеного твору під задуманою автором назвою “The Love of Last Tycoon” (the western) у межах Кембриджського видання творів Фіцджералда, що 1995 р. було визнане найкращим серед академічних публікацій. Отже, можна вважати, що навіть незавершений рукопис класика гідно репрезентує сутність предмета, якому його присвячено.

Герой цієї книжки кінопродюсер Монро Стар (Monro Sthar – прізвище тільки співзвучне (омонім) Star, він не зірка в очах кіноманів, хоча й більш значущий для кіно, ніж найяскравіші зірки), диво-хлопчик Голлівуду, який з’явився з “нізвідки”, з низів Бронкса, закінчив лише курси стенографії й кілька десятиліть вирішує долю Голлівуду, забезпечує казкові прибутки й собі, і своїм компаньйонам.

Завершені розділи (їх шість, наведених за нотатками) свідчать, що роман написаний автором “Великого Гетсбі”, видатним американським прозаїком ХХ ст. Нас сьогодні цікавить лише один аспект – “виробнича діяльність” Монро Стара. Що в його баченні, розумінні самого феномену кіно забезпечує шалений успіх його продукції? Мені здається, це найцікавіше і для самого Фіцджералда. Адже один із найрозгорнутіших епізодів роману – робочий день кінопродюсера, який ми безпосередньо проводимо з Монро Старом. Надзвичайна відданість справі, невтомність, енергійність – про це розкажує закохана у Стара нараторка. А ось сцена, у якій Стар намагається пояснити талановитому письменникові специфіку позавербальної виразності кіно, – геніальна. Тому ж таки Бокслі Стар зізнається: “Ми скуті, головно, тим, що можемо лише брати в публіки її улюблений фольклор і, оформивши, повертати його їй на потребу”. Це ключова фраза і, як на мене, для розуміння самої *сутності* голлівудського кіно, душу котрого так добре збагнув Монро Стар.

У романі тезу розгорнуто і проілюстровано. У кожній із картин продюсер прагне до збалансування, гармонії, урівноваженості, якої так бракує країні й народу, котрий іще не оговтався після пережитих потрясінь Великої Депресії, ситуацій, що загрожували революційними вибухами. Це лейтмотив, що виникає й підтримується від самого початку книжки. Літак, наближаючись до Лос-Анджелеса, потрапляє в бурю над Міссісіпі; перша сцена у студії – землетрус, щоправда, у Голлівуді він руйнує лише декорації, а от на Лонг Біч від нього потерпає населення. Репліки нараторки неодноразово нагадують про пережиту

національну трагедію. Тому інтуїтивне прагнення Стара створити гармонійну атмосферу в картині ніби передає органічну потребу народу до ладу, порядку, рівноваги.

Стар не тільки не має освіти, він спокійно й неодноразово зізнається, що не читає книжок. Але всім єством він зв'язаний із народом; та сама американська мрія, що веде за собою різних людей такого різнокольорового й різнобарвного суспільства й за якою він наполегливо полював із дитинства, нібито повністю здійснилася в його житті. Він стає медіумом, чутливим до настрою народу (мас), що й допомагає йому вловити дух, мрію, потребу маси, оформити відповідною естетикою й подати тій же масі, яка із захватом – і повним розумінням – сприймає і “споживає” її. Американська мрія в її різноманітних фольклорних версіях – так можна визначити повний контент голлівудської продукції на різних стадіях розвитку кіноіндустрії – від “великого німого” через золоту добу до новітніх часів так званого інтелектуального незалежного кіно.

Цей концепт, підтверджений спостереженнями над жанровим розмаїттям голлівудської продукції (вестерн – як основна модель, *slapstick comedy, musical, animated cartoon*), розкриває головний секрет невмирущості масового (чи народного?) за своєю природою американського кіно. Сучасний російський дослідник О. Рутман констатує: “У Голлівуді знімають кіно для всіх, переважно зрозуміле, таке, що не потребує інтелектуальних зусиль глядача. Проте ці фільми виконано на високому якісному рівні, що слугує ще одним доказом тези: масове мистецтво – не означає погане чи низькопробне” [1, 10].

Тепер знов до Монро Стара. Закохана в героя нараторка неодноразово наголошує на його лідерській позиції в кіно. “У кінобізнесі Стар був маяком, подібно до Едісона й Люм'єра, Гріффіта й Чапліна. Він підняв фільм високо над рівнем і можливостями театру, підніс його на висоти золотої доби...”. Порівняння з американськими президентами (від Джексона до Лінкольна) стає лейтмотивом, котрий акцентує не так значущість Стара, як вагу кіно, центрованого на стрижні американської мрії у формуванні американської громади, суспільства, народу. Рецензуючи оновлене видання “Останнього магната” для газети “Гардіан”, Д. Томсон зазначав, що Фіцджералдові поталанило показати Голлівуд як місто мрії, що своєю чергою, через продукцію таких талановитих продюсерів, як Тальберг (прототип Стара), “reshaped America” (“перетворює Америку”). Фокусом останньої, дуже резонансної книжки Томсона, найбільшого знавця американського кіно, у якій широко і глибоко висвітлено історію кінематографа США, можна визначити занурення у проблему співвідносності мистецтва мрії з опануванням реальності. “Томсон відстежує способи, якими нас спочатку зачарувала ця магічна імітація життя, і нехай фільми – історії, зірки, погляд – ведуть нас життям. Але водночас він показує нам, як фільми, пропонуючи спокусу вирватися з повсякденної реальності та її обов'язків, зробили можливим для нас ухилитися від життя загалом. <...> Чи великий екран занурює нас у світ, чи просто гіпнотизує нас? Саме це – головне питання Томсона, головна інтрига книжки “The Big Screen. The Story of the Movies and What They Do to Us?” [3]. Саме в цій площині Томсон потрактує той факт, що *класичне голлівудське кіно перетворювало Америку*.

Отже, загальноновизнаний феномен: масове голлівудське кіно ґрунтується на американській мрії як на об'єднавчій для нації ідеологемі (якщо підходити більш узагальнено – експлуатує мрію як неодмінну компоненту людської природи загалом). Величезне різнобарв'я й різноманіття кінопродукції забезпечують не тільки таланти, техніка, багатство уяви “виробників”, а й нескінченна множинність *фольклорних варіацій*, версій самої ідеологемі,

тобто потрактування американської мрії. А це породжує нескінченні можливості маніпулювання нею.

Цю тезу можна вважати ключовою в поцінуванні голлівудської продукції. І якщо визнати доречною теорію про літературний нарратив XIX ст. як формувальний чинник у націєтворенні, то ще вагомим цей концепт можна вважати щодо кінопродукції Голлівуду, роль якої у становленні американської нації та її імаго переоцінити просто неможливо. (І це доводить Д. Томсон).

Цей конструкт можна розглядати як основний месидж принаймні кількох вагомих творів новітньої літератури США – від його оприявлення та своєрідного естетичного формулювання в “Любові останнього магната” Ф. С. Фіцджералда до “Мао-2” й “Людини, що падає” Д. ДеЛілло (“Регтайм” Е. Л. Доктороу, “Коли розквітали лілії” Дж. Апдайка, “День сарани” Н. Веста, “Пісня останнього моряка” К. Кізі...).

Доречною буде невелика ремарка. У нас прийнято визначати голлівудське кіно як масове або популярне, не беручи до уваги, що терміни ці не автентичні. Масове зорієнтоване на людину маси (за Х. Ортегою-і-Гасетом), обслуговує масове суспільство (за Ірвінгом Хау та іншими культурологами Америки середини XX ст. – Д. Різманом, М. Маклюеном, Д. Макдональдом, Е. Фроммом). Популярне зорієнтоване на *people*, тобто народ. Ці маркери широко дискутували американські культурологи середини минулого століття, і хоча мономислення не було досягнуто, певні класифікаційні межі все ж таки встановлено. Питання відкрите й донині, але не зважати на ці розмежування дослідник не має права.

Отже, об'єднавчим концептом ідеологеми стає американська мрія – поняття амбівалентне й полісемантичне, плинне й динамічне. Вона виражена в Декларації незалежності, становить незмінний хребет американської конституції, її захищає й постійно підтримує законодавча система держави. Про її невмирущість, дієвість і привабливість свідчить перш за все живий досвід нашої країни, де переважна кількість молоді мріє домогтися успіху не на рідній землі, а у Сполучених Штатах Америки, де право на щастя офіційно задекларовано.

У класичному варіанті, як на мене, її найповніше виразив Вільям Фолкнер в одній зі своїх статей: “...рай на землі для окремої людини... Ми збудуємо нову землю, де людина буде певна, що *кожна* – не маса людей, а *окрема* людина має невід'ємне право на власну гідність і свободу” [4, 62]. Її “офольклорених”, омасовлених варіантів безліч. Від прагнення до життя, невідривного від волі (скажімо, у вестернах Кормака Маккарті), до бажання здобути щастя, міра якого – багатство. Принаймні енергійність, наполегливість, оптимізм, необмежена активність, відкритість життю, цілеспрямованість і впевненість у досягненні мети, прагматизм, невідривний від “мрійливості”, від незрушної віри в “американську мрію” та її здійсненність – імаготип американця, відомий усьому світу.

Якщо Фіцджералд переконливо фіксує сам феномен, то його сучасник, сценарист і колега по Голлівуду Н. Вест (Nathanael West, справжнє ім'я Nathan Weinstein (1903–1940) створює атмосферу Голлівуду, яка сприяє масовій версії імаготипу. “День сарани” (“The Day of the Locust”, 1939) Н. Веста – твір про ту навкологоллівудську масу, у якій “беруть мрію”. Вона ніби складається із двох прошарків: авантюристи, котрі плекають надію схопити момент і прославитися в Голлівуді завдяки власній екзотичності, і ті обивателі, що все своє безбарвне життя збирали кошти, аби мати змогу хоча б перед смертю потрапити до країни див і прилучитися до казки. Фінал-апогей, який можна вважати ілюстрацією до переконань Х. Ортеги-і-Гасета, вражає: уся ця навкологоллівудська маса,

перетворена на юрбу, зцементовану напруженим очікуванням на появу обожнюваних зірок, стає агресивною настільки, що здатна на будь-яку руйнацію аж до вбивства, абсолютно природно, інстинктивно. У написаних водночас творах Фіцджералда та Н. Веста (Вест та його дружина загинули в автомобільній аварії наступного дня після смерті Фіцджералда) картини Голлівуду різняться завдяки акцентуації Веста на функціонуванні топосу кіно саме в масовій свідомості – це увиразнено навіть в описах декорацій, сцен і зйомок.

Якщо Фіцджералд і Вест зображують Голлівуд в одномоментних зрізах, то Рей Бредбері (Ray Douglas Bradbury, 1920–2012) створює його своєрідну історію, пролонговану в часі. Перша частина Голлівудської трилогії Бредбері *“Death is Lonely Business”* (1985) (українською перекладено як “Смерть – справа самотня”). Дія відбувається в жовтні 1949 р. у Венеції (частині Лос-Анджелеса), що колись розпочиналася як місто нескінченного свята, з усіма видами народних розваг – цирками, американськими гірками, тиром, каруселями, а потім – кінотеатром, де йшли вистави “великого німого”. Тепер усе це занепадає, нафтові вишки правлять бал, атрибути свята руйнуються. Венецію постійно накриває туман, сонце майже не виходить на небо, залишаються в місті лише злидні, один за одним вимирають ті, хто втратив будь-яку надію, перспективу в житті, кого полишили мрії. Саме такі – самотні – люди роковані на смерть. Це надає додаткової конотації, амбівалентності й самій назві: людина, позбавлена мрії, майбутнього, приречена на смерть, а у смерті всі самотні.

Тут немає Голлівуду. Є тільки притча про його минуле. Колишня кінозірка Констанція стає справжньою героїнею трилогії. У першій частині підстаркуваті вже голлівудські экс-зірки 20–30-х рр. Констанція Раттіген та її колишній коханець Джон Вілкс Хопвуд зберігають бездоганні тіла й голови, позначені дією прожитого часу. На відміну від “злого генія” Хопвуда, чиє обличчя понівечене його нарцисизмом, збоченістю, внутрішньою порожнечою, Констанція ніби “законсервувала” лице засмагою. Навчена досвідом життя, вона зберігає живу душу, відкриту часу й людям; навчившись занурюватися у водні глибини (просто відповідно до міфологічного архетипу), героїня ніби втілює саму незнищенність, органіку, вітальність, саму *квінтесенцію* кіно. З одного боку, Бредбері вирізняється не тільки сміливим і яскравим поетичним мисленням, а й умілим насиченням власної наративної палітри набутками міфопоетики, елементами психоаналітики, прийомами, запозиченими з літератури хорору. Водночас наративні принципи видатного фантаста чітко продовжують американську класику: його наратор – молодий письменник цілком у стилі Г. Джеймса і традиції Ф. Фіцджералда. Його опозиції (руйнівні – творчі сили, природне – цивілізаційне) урівноважені за законами *gotamse*, так само як і антураж, і активне залучення ряду звукового, видовищного, навіть смакового й запаху, таких традиційно плідних в американській літературі, що й досі позначена стигмою романтизму.

Тріо головних героїв першої частини – юний письменник (Псих, Дивак), носій любові і творчого начала, проходить ініціацію, боронячи життя – чужі і своє – від смерті. Детектив Крамлі керується ідеєю порядку (інтуїція + раціо), що має захищати життя. Констанція, колишнє голлівудське диво, “законсервовує” свою вітальність, любов до життя, щоразу оновлює їх, поринаючи в океанську водну стихію. Саме це тріо, натхнене вірою, любов’ю і творчістю, протистоїть смерті, носієм якої стає психоаналітик і містик А. Чужак.

Певною мірою роман “спрацьовано” в річищі голлівудського кіно – детективний сюжет із домішкою хорору, сильним містичним присмаком, із

максимальним використанням сенсорики (світло / тіні, запахи, звуки, кольори навіть переважають над вербальним рядом). Прикметно, що відчуття світу в усьому його багатстві з домінантою емотивності й підсвідомого переважає логіку й common sense не тільки у світосприйнятті наратора-письменника, а й у детектива, що також тягнеться до художнього слова.

Дія другої частини трилогії "A Graveyard for Lunatics" (1990) ("Кладовище для сновид", рос. переклад – "Кладбище для безумцев") відбувається безпосередньо в Голлівуді, через три роки після першої, тобто уже на схилку його "золотої ери". Голлівуд, його павільйони, знімальні майданчики, декорації, що імітують цілий світ, його творці, провідники, актори тут змальовані зі знанням справи й з умінням переконливо донести матеріал до читача. Сюжет охоплює події за 20 років, а отже, надає можливості для серйозної аналітики цілої кінодоби.

"Сюди приходять умирати великі, гігантські ідеї", – так із повним знанням матеріалу визначає Голлівуд Констанція Реттіган. Топос роману побудовано за законом "сполучених посудин": територія кіностудії лише кованими воротами відгороджена від кладовища, на якому ховають його "героїв". І... не тільки. Пружина сюжету в тому, що місто мертвих зв'язане з кіностудією не лише підземним тунелем, що веде зі склепінь до легендарного "дзеркала примар" у кабінеті її господаря, а просто-таки органічно, адже в тунелі накопичуються останки безіменних трупів і розташований склад "померлих" картин.

Ці два світи з'єднує постать монстра, колишнього директора студії. Джеймс Чарльз Арбутнот (своєрідний варіант Монро Стара), як усім відомо (і це виявляється неправдою), загинув в авіакатастрофі рівно 20 років тому, у ніч Хеллоуїна 1934 р. "...Кривавий міхур, роздутий на поверхні брудної первісної жижи й утілений у формі обличчя. І це обличчя ввібрало в себе всі понівечені, покриті рубцями, замогильні обличчя поранених, розстріляних і похованих людей за всі десять тисяч років, відколи існують війни. <...> І крізь це обличчя просвічувала душа, якій судилося жити в ньому вічно". Це страшне обличчя можна вважати метафорою самого Голлівуду, його природи й функціональності, його проекту й наслідків.

У романі Голлівуд зображено зсередини, докладно, як світ великий, могутній і суперечливий. Наратор – той самий юний письменник, що набув уже певної професійної слави. Він і актор, і спостерігач, і головний герой, носій ідеологеми, тієї американської мрії, яка зберігає сам дух США.

Це забезпечують два чинники – генеза й талант оповідача. Тема дому стає лейтмотивом. "Додому нема вороття", – твердив один з улюблених письменників Бредбері Томас Вулф. Герої вступають із ним у відкриту дискусію та обирають для життя як джерело своєї творчої енергії, хай вибудовану на кіностудії, але повну копію рідної домівки діда й баби з маленького містечка штату Іллінойс. Саме цьому провідному персонажеві голлівудської трилогії Бредбері фактично дарує власну біографію, у його думках і словах авторський голос звучить навіть більш виразно й відкрито, як би сказала, дещо пафосно, ніж в інтерв'ю письменника. І уявне Зелене Місто (Greentown) у багатьох його творах, і дідова оселя як осередок усього світлого в минулому героя (голлівудська трилогія) змодельовано саме з рідного містечка Вокеган (штат Іллінойс). Атмосфера, дух, гуманне начало рідного будинку, традиції американської глибинки виконують роль того джерела безсмертної американської мрії, якою живиться кіно і яка надихає автора, підтримує незламний стрижень його активності – любов до людей. Письменник стає своєрідним медіумом (і в еліотівському розумінні цього поняття теж) між народною мрією, способом життя (фольклором) і

його художнім кіновтіленням. Саме це й примушує талановитого і трагічного кіномагната і продюсера “монстра” Арбутнота визнати, що лише Бакстер, цей “Псих” і “Дикун”, у нових умовах здатен відродити кіностудію.

Молодому генієві запропоновано “дописати” Біблію, тобто кіноматографічно “обробити” найвідоміший сюжет. “Я роблю те, що мені подобається робити. Зараз, дякувати Богові, це Христос у Галілеї під час Його прощальної зорі, Його сліди на піску. Я відданий християнин, але коли я виявив цю сцену в Євангелії від Івана, або, вірніше, коли Ісус відкрив її для мене, я був вражений. Як я міг не написати про це?” І він дописує з великим натхненням.

Наскрізні персонажі трилогії Констанція і Крамлі тут функціонують у своїх уже заявлених іпостасях, фактично не набуваючи нових рис. “Фішка” в тому, що Констанція знову виходить на терени кіностудії. Не в ролі, а як своєрідний детектив, живе знання минулого.

Тут і відбуваються події детективні, страшні, містичні, таємничі. Усе спрацьовано за законами міфопоетики (із залученням конотацій із царством Гадеса), з вибудуванням і руйнуванням симулякрів історичних локацій світу, з лицедійством і метаморфозами, із креативним обігранням світових подій і провідних постатей середини ХХ століття... Роман ґрунтовано на ідеологемі кіно, густо насичено кіноісторією й виконано в канонах і традиціях того самого кіно, талановито й натхненно.

Третю частину “Let’s All Kill Constance” (2002), дія якої відбувається 1960 р. в різних частинах Лос-Анджелеса, побудовано за шаблонами детективу, “присмаченого” романом таємниць: той самий наратор-письменник, заангажувавши друга-детектива Крамлі, відчайдушно намагається рятувати залякану чиїмись погрозами Констанцію від можливої смерті. Тільки сюжет із усіма пригодами, наслідком яких стає виявлення далекого кіноминулого колишньої зірки, – це лише зовнішня оболонка сутності того, що відбувається. А сенс і квінтесенція роману – це знову ж таки єство голлівудського кіно в його історичній перспективі. Адже в ті далекі 20–30-і рр. юну Констанцію старанно навчали *не бути* самою собою, що й дало їй змогу, міняючи зовнішність і безжально експлуатуючи непогамовну жадобу до дії і слави, неусвідомлене прагнення до реалізації американської мрії в її найпростішому варіанті, стати не просто зіркою, а... багатьма зірками водночас. І це найповніше відповідало стандартам тодішнього Голлівуду. Лише тепер, 1960-го року, визрівши як непересічна самостійна індивідуальність, Констанція прагне зіграти нарешті справжню роль – вимряну героїчну Орлеанську діву. А для цього не тільки активно, а просто-таки агресивно, відповідно до власного характеру американської поп-діву, знищує всі свої колишні іпостасі, “убиває” тодішню Констанцію.

Як твердять кінознавці, десь у цей час і змінюються орієнтири Голлівуду, розпочинається новий етап в американському кіно, що здобуває назву незалежного. У ньому провідну роль відіграє вже не продюсер, а режисер. Але його творцями стають знов-таки люди, одержимі тією самою американською мрією, щоправда, у дещо іншій іпостасі.

Своєрідну історію кіно створює Джон Апдайк (John Hoyer Updike, 1932–2009), якого вже після перших публікацій цілком заслужено назвали барометром американської суспільної свідомості. За понад сорок років перебування в літературі він написав чимало художніх творів, не менше, мабуть, критичних статей, літературних есеїв, оглядів, мемуарів тощо. Його різноманітний доробок, органічно пов’язаний з американською реальністю (йому постійно дорікали відданістю повсякденню), з роками стає дедалі насиченішим філософськими мотивами, усе більше спрямованим до узагальнень не тільки

щодо шляху індивідуальностей, а й стосовно долі рідної країни. Роман “У красі лілій” (“In the Beauty of the Lilies”, 1996), написаний на рубежі століть, вірогідно, був задуманий як епохальний, той “великий американський роман”, про створення якого мріє чи не кожний американський письменник (недаремно ж після його виходу у світ Дж. Апдайк був нагороджений медаллю Гоуеллса, котрою вшановують раз на п’ять років за найвидатніший прозовий твір).

Здавалося б, цілком традиційно через життєпис чотирьох поколінь автор висвітлює долю американської родини у ХХ ст. Але ж при цьому він... комбінує в єдиному романному дискурсі реальну історію Америки і її духовний простір. Засновник родини Кларенс Вілмотт гідно продовжує справу батьків-засновників, він активний self-made man, який обирає шлях пастора й досягає успіху на ньому. Проте, як і вся Америка на межі ХІХ–ХХ ст., Вілмотт усерйоз захоплюється спенсеріанством і переконується, що людський світ, так само як і світ природи, оснований на певних законах. Щирий нащадок чесних пуритан, утративши віру в усемогутність Бога, не може виконувати свої службові обов’язки та зрікається сану священника, нібито відходячи від пуританської фанатичності. Він “прихиляється” до просвітницького світобачення – намагається заробляти на життя, торгуючи енциклопедичними виданнями у глибокій американській провінції. Водночас спостерігаємо захоплення Вілмотта ще однією пристрастю – тільки-но народженим мистецтвом кіно, цим “великим німим”. Шлях від Божого всемогутнього слова до конвенційного означуваного на екрані ніби позбавляє значущості й вітальності цю колоритну постать; із центрального місця образ відсувається на маргіналії американськості, де спочатку й перебувала кіноіндустрія, яка з плином часу стає симулякром релігії в житті американця. Саме цьому присвячений роман Апдайка. Онука Кларенса, яка виросла в любові й достатку, з дитинства певна власної богорівності, природно відчувається центром усесвіту й так само природно стає кінозіркою, симулякром Бога для співвітчизників... Але ореол довкола цієї постаті, оточеної любов’ю й поклонінням пересічних глядачів, виявляється несправжнім, холодним, нездатним зігрівати. Тінь від славетної матері настільки велика, що її власній дитині не вистачає ані тепла, ані світла. Син Кларенс завершує історію родини. Це він свідомо й неухильно йде на справжній подвиг, рятуючи громаду наївних обдурених псевдопуритан, об’єднаних ідеєю новітнього Храму, що стали на герць із позбавленою духовністю сучасною великою постіндустріальною Америкою. Він обирає собі ім’я пророка Ісаї, повертається до Бога й надає справжньої трагічності спровокованому бунту. І тут уже некоректно говорити про вміле використання традиційної романної техніки. Ідеться про принципово нову поетологію. Кіно стає самостійним складником епістемі, і завдяки такій гетерогенності змінюється дискурс прози.

Апдайк, звісна річ, не перший застосовує елементи кіно в художній літературі США. У цьому ряду можна назвати великого ентузіаста й фундатора літературного монтажу Дж. Дос-Пассоса або сучасника Апдайка Е.Л. Доктороу, який у романі “Регтайм” майстерно вплітає кінопоетику в естетичну тканину прози, використавши не тільки монтаж, а й ритміку, і звук / умовчання, і мозаїчність, і чергування планів, тобто вдається до синестезії. В Апдайка інший метод роботи з кіноматеріалом. Літературний твір у нього нанизаний, як на стрижень, на кінопаралелізм; шлях однієї родини впродовж цілого століття – то дорога Америки від віри й щирості до симулякру й перформансу, від Бога до кіноіндустрії.

Отже, один із різновидів взаємин кіно і літератури – використання в літературному творі топосу кіно як ідеологеми, котра спирається на народну ментальність – американську мрію в її різних верифікаціях і водночас

цю ментальність формує протягом усієї історії свого існування. І якщо вважати доречною теорію про значення літературного наративу ХІХ ст. для націєтворення, то ще вагомішим цей концепт буде в застосуванні до кінопродукції Голлівуду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рутман О. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ. – СПб., 2012.
2. Adams J. Donald. Scott Fitzgerald's Last Novel // *The New York Times*. – 1941. – November 9.
3. Conrad P. Review on *The Big Screen* by David Thomson // *The Observer*. – 2012. – Sunday, 7 October, (Guardian).
4. Faulkner W. On Privacy (The American Dream: What Happened to It?) // *Faulkner W. Essays, Speeches & Public Letters* / Ed. By J. Meriwether. – N.Y., 1965.

Отримано 2 липня 2014 р.

м. Київ

