

“The act of creation” в романе К. Ишервуда «Фиалка Пратера»

“The act of creation” in Ch. Isherwood’s novel “Prater Violet”

D. Polovtsev

Настоящая статья посвящена исследованию роли и статуса творческой личности и искусства в романе англо-американского писателя К. Ишервуда «Фиалка Пратера». Автор статьи приходит к выводу, что «Я» настоящего художника не может быть отделимо от событий, происходящих вне его внутреннего мира.

The article investigates the role and the status of an artist and art in Ch. Isherwood’s novel “Prater Violet”. The author of the article arrives at the conclusion that the “ego” of a real artist cannot be separated from the events that take place outside his inner world.

Кристофер Ишервуд (Christopher William Bradshaw Isherwood, 1904, Великобритания – 1986, США) – англо-американский писатель, драматург, сценарист, чье творчество принадлежит одновременно двум культурам и до сих пор – к сожалению – практически не известно широкому кругу читателей. Его творческое наследие включает, например, такие произведения как: «Все – конспираторы» (“All the Conspirators”, 1928), «В память» (“The Memorial”, 1932), «Львы и тени» (“Lions and Shadows”, 1938), «Прощай, Берлин!» (“Goodbye to Berlin”, 1939), «Фиалка Пратера» (“Prater Violet”, 1946), «Мир вечером» (“The World in the Evening”, 1954) «Одинокий мужчина» (“A Single Man”, 1964, роман экранизирован Т. Фордом в 2009 году), «Встреча на реке» (“A Meeting by the River”, 1967), «Кристофер и ему подобные» (“Christopher and His Kind”, 1976, книга экранизирована Дж. Саксом в 2011 году), «Мой Гуру и его ученик» (“My Guru and His Disciple”, 1980) и другие.

Писатель начал публиковаться с 1928 года. Основная тема произведений К. Ишервуда того периода – критика британского снобизма. Его первые романы «Все – конспираторы» и «В память» также затрагивают и проблемы «потерянного поколения», английской молодежи межвоенных лет, свидетельствуют о мастерстве Ишервуда-рассказчика, его склонности к эксперименту (использованию приемов монтажа, резкой смене точек зрения), а также о его даре иронии.

В 1930 – 1933 годах писатель работал учителем английского языка в Германии. После прихода к власти Гитлера он покинул страну. Воспоминания о Германии легли в основу самого известного произведения писателя – «Берлинские рассказы».

В его произведениях нашла отражение и жизнь артистической богемы в нацистской Германии. Позже по мотивам «Берлинских рассказов» К. Ишервуд написал пьесу «Я – фотокамера», по которой был поставлен одноименный фильм, и которая послужила основой сценария знаменитых мюзикла и фильма «Кабаре», который получил восемь премий американской кино-академии. Книга «Берлинские рассказы» – страница классики англофонной литературы, наделавшая в 1940-е годы немало шума благодаря откровенности, с какой автор повествовал о нравах берлинской художественной богемы. На самом деле произведение представляет собой два романа – «Труды и дни мистера Норриса» (1935) и «Прощай, Берлин!» (1939). Близкая к форме киносценария, книга запечатлела действительность эпохи прихода Гитлера к власти: растерянность интеллигенции, эпатирующую свободу нравов, включая однополые любовные связи. Как отмечается в немногочисленной критической литературе, «умение документально передать атмосферу разлагающихся нравов, политических пертурбаций в связи с надвигающимся нацизмом сочетается с мастерским воссозданием внутреннего мира рассказчика (повествование ведется от первого лица), тяжело переживающего крах привычных ценностей. “Берлинские рассказы”, как и почти все произведения Ишервуда, имеют форму “скрытой автобиографии”» [1]. Действительно, многие рассказы и романы К. Ишервуда автобиографичны: от баров, ночных клубов, трущоб немецкого города Веймар, где автор написал «Берлинские рассказы», до киностудий Лондона и Голливуда.

После Германии К. Ишервуд оправился в Грецию, затем посетил острова в Средиземном море, потом снова вернулся в Англию, где около года проживал у матери. В 1933 году писателя наняли написать сценарий к фильму «Маленький друг» (“Little Friend”) по роману Э. Лотара (Ernst Lothar) [2, р. 67]. Режиссером фильма выступил В.Виртел (Berthold Viertel). В 1934 году работа была закончена. Фильм не оказался особо успешным, однако опыт по созданию киносценария был бесценным для писателя и в какой-то степени явился источником для романа «Фиалка Пратера»: многое легло в основу романа – первого романа писателя, написанного в США. Действие романа происходит в относительно короткий исторический промежуток – с октября 1933 г. до марта 1934 г. Следует подчеркнуть, что после выхода романа в свет, он был высоко оценен критиками того времени: например, хвалебную рецензию на роман дала в

издании “The Nation” Д. Триллинг (Diana Trilling): роман «блестящий, остроумный, утонченный» [3, р. 530]. Э. Уилсон (Edmund Wilson) в свою очередь отмечал, что роман «Фиалка Пратера» «сохранил такой же уровень превосходства, как и “Прощай, Берлин!”» [4, р. 97].

Совершенно справедливо указывает К.Дж. Саммерс (Claude J. Summers), что роман К. Ишервуда «Фиалка Пратера» – это роман о «роли художника в современном обществе, поисках отца, проблеме идентичности и, наконец, о поиске трансцендентного» [5, р. 70]. Действительно, сюжет романа строится на взаимоотношениях двух творческих личностей – режиссера Фридриха Бергманна из Вены, который по известным причинам вынужден был покинуть страну, и писателя Кристофера Ишервуда, проживающего на тот момент в Лондоне.

К. Ишервуд нанят киностудией “Imperial Bulldog Pictures” для написания сценария для фильма «Фиалка Пратера» по одноименной пьесе, которую *сняли после третьего представления* [6]. Пьеса «Фиалка Пратера» – сентиментальная музыкальная комедия о романе бедной венской цветочницы и принца Бородании, настолько замаскированного и переодетого, что цветочница не в состоянии догадаться о его истинной натуре и происхождении.

В начале романа Кристофер разыгрывает перед матерью и братом довольно трогательное представление о том, что его – художника слова – заставляют растрачивать талант и принимать участие в бездарном коммерческом проекте. Ему вторит родная мать: *нынешние фильмы один глупее другого. Неудивительно, что приличные люди ни за какие деньги не соглашаются с ними работать* [6]. Однако под убеждением Бергманна, его напористостью, а также из-за желания заработать Кристофер соглашается: *я уже жалел, что вообще ввязался в эту авантюру, не устояв перед хищным обаянием Бергманна и двадцатью фунтами в неделю, которые <...> казались мне баснословной суммой. Я предавал свое Искусство.* [6]. Герой сразу же оказывается очарован иностранцем: Бергманн – взрывной, вспыльчивый, доминирующий, сносящий все на своем пути. Более того, он являл собой *лицо нашего времени, лицо эпохи. Лицо Европы* [6].

Роман проливает свет на отношение автора к роли художника в обществе сквозь призму личных отношений Кристофера и Фридриха. Вообще в произведениях К. Ишервуда «немало пронизательных наблюдений над положением художника в современном мире, а также тонкое исследование проблемы духовных поисков, собственной сущности» [1].

Произведение можно условно поделить на три части. В первой части романа мир обоих героев ограничен пространством квартиры Бергманна, в которой герои спорят и размышляют об искусстве. *Знаете ли вы, что такое кино? – Бергманн сложил ладошки в ласкающем жесте, словно держал редкий цветок, который боялся сломать. – Это адская машина. Единожды раз придя в движение, она начинает стремительно вращаться, как раскрученный маховик. Ее нельзя остановить. Она не умеет прощать. Ее нельзя повернуть вспять. Она не может ждать, пока до вас что-то дойдет. Она не снисходит до объяснений. Она непостижима* [6]. Под влиянием Бергманна Ишервуд начинает вербализировать схожие идеи: *кино, – <...> это хорошо темперированный клавир. Все, что происходит на экране, расписано вплоть до доли секунды. Представьте себе картину – на нее можно взглянуть мельком, а можно уставиться в левый верхний угол и полчаса так простоять. То же с книгами. Автор бессилён помешать вам пролистать книгу по диагонали, заглянуть на последнюю страницу или начать с середины. Вы вольны поступать, как вам заблагорассудится. В кинозале все с точностью до наоборот. Фильм вы смотрите так, как заблагорассудилось режиссеру вам его показать. Он расставляет точки над бесконечными *i*, и вам отпущены мгновенья, чтобы переварить каждую из них. Если вы что-то упустили, никто не станет ничего повторять, не остановится, чтобы объяснить. Это невозможно. Сделав шаг, режиссер не может остановиться, пока не пройдет весь путь до конца... В общем, кино – это адская машина* [6].

Действие условно выделенной нами второй части романа происходит непосредственно в павильонах киностудии. В ней полностью раскрывается мастерство Бергманна-режиссера практика. Именно в этой части романа Бергманн лично сталкивается с фашизмом, ибо нависает угроза жизни его семьи в Вене. Очень тонко передает Ишервуд-автор эмоции Бергманна-режиссера, получившего известия из австрийской столицы: *Какая к черту картина? Да пропади она пропадом! Сплошное вранье! Гнусность и мерзость! Делать такую картину в такой момент – подло! Преступно! <...> Это все равно что прятать вонючий сифилис, умащивая себя розовым маслом и для пущей вящести кокетливо воткнуть в смердящие язвы цветок этой видите-ли-фиалки, пропахшей ложью. Ложь, повсюду ложь!* [6].

Для Фридриха Бергманна существование искусства как некой абстракции невозможно, так как оно априори связано с жизнью, политикой; они существуют рука об руку. Напряженная работа над сценарием, погружение во внутренний мир его героев является для обоих героев романа своего рода бегством от подъема фашизма в странах

Европы и от реальности как таковой. Однако эскапизм полностью не возможен: работники киностудии представляются врагами, которые плетут заговоры против творческой личности, следят за ней, преследуют и предают ее. Нельзя не согласиться с мнением американского литературоведа и критика, известного исследователя творчества К. Ишервуда Б. Финни (Brian Finney), что роман «движется от психологического к политическому и философскому исследованию места искусства в том подавленном и безжизненном десятилетии» [7, p. 189].

Думается, что вторая часть романа, которая представляет собой *замкнутый мирок, существующий как бы отдельно от Лондона, Европы, от тридцать третьего года* [6], является конгломератом неких хаотических элементов: *Сифилис. Нищета. Чахотка. Раковая опухоль разрастется неизлечимыми метастазами. <...> Это конец, полное фиаско. <...> Уничтожение ученых, гигантские бордели, <...>, сожженные картины и книги, разбитые статуи, <...> массовая стерилизация расово-неполноценных, тотальное оболванивание молодежи, <...> мешанина из Бытия Фюрера, перлов из “Mein Kampf” и большевистской ереси* [6]. Более того, Кристоферу снится кошмарный сон: *Вскочив с места, она [обвинитель. – Д.П.] схватила одного из осужденных за шиворот и потащила к судейскому столу. Выхватив на ходу револьвер, выстрелила партийцу в спину. Его колени подкосились, голова упала на грудь; но эта мегера продолжала волочить его за собой, пока они не уперлись в судью, и выкрикнула: «Полюбуйтесь! Вот предатель!»* [6] или, например: *Мне навстречу бежит некто семитской внешности, его руки спрятаны в карманах пальто. Я знаю: он прячет их потому, что у него отстрелены кисти. Он вынужден скрывать свои раны. Если их обнаружат, его тут же казнят. В конце улицы появляется старуха в синем камуфляже. <...> Это она изувечила руки еврею. И не остановилась бы на этом, если бы не выронила свое оружие <...>). Она не может поднять его, потому что слепа* [6].

Тем не менее, творческий процесс продолжал рождаться в сознании художника слова. Герою, существующему в нескольких адских измерениях, удается создать довольно благозвучный сценарий фильма, где есть место *веселеньким занавескам, клетке с канарейкой, часами с кукушкой, <...> прелестному кукольному домику* [6]. Написание сценария для сентиментального фильма явилось для героя той отдушиной, которая помогла герою продержаться и выстоять. Акт творчества оказался неподвластен ни кошмарному сновидению, ни надвигающемуся фашизму; наоборот, последние явились катализатором для него. Вывод, к которому приходит К. Ишервуд-писатель таков, что искусство, политика и жизнь неотделимы друг от друга.

Дискурс творческого достигает своего апогея ближе к третьей части романа: *Бергманн был в ударе. Осунувшийся, с исступленным блеском в запавших глазах, он творил чудеса: лепил, плавил, превращал съемочную группу в единый организм, в котором каждый, однако, был незаменим. Мы буквально валились с ног, но всеми владело какое-то бесшабашное веселье. Это напоминало магическое Действо, на котором бал правил Бергманн. <...> Вот он у Тони под окном, вот делает знак не частить, вот успокаивает ее отца, теперь просит прибавить выразительности, требует сохранить паузу, доволен, хороший ритм, занервничал, ерзает от волнения, уф, отлегло, успокоился, умиляется, осторожничает, опять задержался, кажется, доволен. Такая способность концентрироваться не может не вызывать восхищения. Это акт творчества* [выделено нами. – Д.П.] [6].

И, наконец, третья часть романа является самой лирической и потаенной. Именно здесь писатель развивает традиции классика английской литературы Эдварда Моргана Форстера (Edward Morgan Forster), который в своих романах, новеллах и теоретических работах позиционировал проблему инаковости – как внешнюю, так и внутреннюю – как одну из главных проблем XX века. К Ишервуд указывает на некоторые моменты в жизни человека, когда *наше второе «я» словно перестает существовать. Ощущение причастности, принадлежности, реальности, заполненной собственным именем, адресом, номером телефона, становится почти неразличимым* [6]. Представляется, что дихотомия «Я – Другой» у Ишервуда более персонифицирована, более личностна, более интимна, а инаковость – более внутренняя, нежели внешняя.

Итак, Бергманн, заканчивая работу над фильмом, одерживает победу над самим собой. «Я» настоящего художника не может быть отделимо от событий, происходящих вне его внутреннего мира. Обстоятельства личного либо политического характера могут на некоторое время пошатнуть и поколебать «Я» мастера, но они не в состоянии остановить процесс порождения нового, креативного. Это может сделать только Смерть.

Полагаем, что творчество Кристофера Ишервуда все еще ждет своего изучения и даже переосмысления, ибо «обаяние произведений этого автора кроется в неповторимом сплаве прихотливой художественной фантазии, изысканного литературного стиля, причудливо сложившихся, зачастую болезненных обстоятельств личной судьбы» [8].

Литература

1. Ишервуд Кристофер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.libfl.ru/about/dept/bibliography/writers/2004/write04_8.php. – Дата доступа: 14.11.2013.
2. Aitken W. Narcissus Observed and Observing: the Novels of Christopher Isherwood. MA Diss / McGill Univ., 1974.
3. Trilling D. Fiction in Review // The Nation. Vol. 161. – 17 November 1945.
4. Wilson E. Books // The New Yorker. Vol. 21, Part 3. – 10 November 1945.
5. Summers C.J. Christopher Isherwood. – Frederick Ungar Publishing CO., New York, 1980.
6. Ишервуд К. Фиалка Пратера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litlib.net/bk/36141/read>. – Дата доступа: 14.11.2013.
7. Finney B. Christopher Isherwood: A Critical Biography. – New York, Oxford Univ. Press, 1979.
8. Ишервуд К. Фиалка Пратера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.books.ru/author/ishervud-77024/>. – Дата доступа: 14.11.2013.