

Контактні зони в компаративістській перспективі

УДК 82.09:[821.134.2:791.43]

Бабич О.М., аспірант Київського національного лінгвістичного університету

Використання прийомів кінематографу в літературі “Покоління 1914 року” та “Покоління 1927 року” в Іспанії

У статті розглядаються деякі аспекти взаємодії літератури і кінематографу в творчості представників “Покоління 1914 року” і “Покоління 1927 року” в Іспанії. Зокрема простежено вплив нарративних технік мистецтва кіно на тематику та формальну організацію творів відомих іспанських письменників та поетів 10-30-х рр. ХХ ст.

The article explores the issues of interaction between literature and cinema in the writings of the “Generation of 1914” and “Generation of the 1927” in Spain. It is proposed to consider in this context two historiographic approaches towards Spanish literary history: one, “The doctrine of generations” proper to national historiography of Spain and the other one is investigation of cultural processes in Spain as a part of European tendencies during the mentioned period.

Іспанський літературний процес не став винятком на тлі загальноєвропейських тенденцій запозичення і переосмислення досягнень нового мистецтва кіно, що з'явилося у 90-х роках ХІХ століття. Паралельний розвиток та взаємні впливи літератури і кінематографу на теренах Іспанії в перші декади нового століття відрізнялися певними особливостями через сукупність характеристик, притаманних тогочасній літературі Іспанії, її тематиці та ідейній спрямованості. Історіографія літератури цієї країни традиційно не визнавала вписаності явищ національної словесності в межі таксономічного поділу, який застосовується до європейської літератури початку ХХ ст. Йдеться про відому “доктрину покоління”, принципи якої ще й досі подекуди вживаються для характеристики історичних особливостей літературного процесу минулого століття. Періодизація національної літератури у відповідності до часового проміжку активної діяльності того чи іншого покоління діячів культури та мистецтва (“Покоління 1898 року”, “Покоління 1914 року”, “Покоління 1927 року” серед найвідоміших) на сьогодні є базою для масштабної

наукової дискусії, до якої залучені іспаністи не лише з Іберійського півострова, а й з США, Великобританії, Франції тощо. Проблема полягає у протиставленні визначення “покоління” як ідейно-естетичної структури загальноєвропейській сукупності літературно-мистецьких тенденцій початку ХХ століття, що отримали назву “модернізму”. Біля витоків історичної класифікації на покоління стоять імена таких відомих митців і вчених, як Асорін (Х. Мартінес-Руїс) і його робота “Покоління 98 року”, Х. Ортега-і-Гассет та його програмне есе “Тема нашої доби”, П. Лаїн Ентральго та інші. “Традиційна” модель іспанської літератури межі ХІХ-ХХ ст. передбачає протиставлення “Покоління 1898 року” та “Модернізму”.

У нашій розвідці спробуємо окреслити шляхи впливу кінематографічних технік та зміну в способі відтворення дійсності у письменників та поетів, яких традиційна історіографія зараховує до представників “Покоління 1914 року” та “Покоління 1927 року”.

На початку ХХ століття в інтелектуальному середовищі Іспанії сформувались настрої, від-

мінні від прагнень, притаманних учасникам “Покоління 1898 року” (М. де Унамуно, Асорін, Р. дель Вальє-Інклан, П. Бароха). В історії думки угруповання молодих інтелектуалів отримало назву “Покоління 1914 року” (рік початку першої світової війни), або “Новесентисти” (термін Еудженіо д’Орса). До цього напрямку належать філософи Х. Ортега-і-Гассет, Е. Д’Орс і М. Асанья та письменники Р. Перес де Айала, Р. Гомес де ла Серна, В. Фернандес-Флорес і Б. Харнес. Митці цього спрямування не утворюють компактної групи, їх поєднує створення своєрідного інтелектуального клімату. Поет і критик Б. Діас-Плаха визначає спрямування цієї групи через наступні заперечення:

а) Це не модернізм і не “Покоління 1898 року”

б) Це все ще не авангард [8].

У визначенні системи цінностей “Покоління 1914 року” програмовим є виступ Ортеги у театрі комедії, в якому той визначає риси нового покоління, що народилося в сумній атмосфері 1898 року і марковане відсутністю персональних амбіцій та не орієнтується на пріоритети “іспанського духу”.

Життєвим постулатом даного покоління Ортега проголошує біологічну культуру, спортивний і святковий дух життя. Прояви такого віталізму присутні в діяльності і творах представників “Покоління 1914 року” Г. Міро, Е. д’Орса, Р. Переса де Айали і особливо у молодого письменника Р. Гомеса де ла Серна.

Саме його постать є найбільш знаковою у контексті впливу кінематографа на літературний процес. Р. Гомес де ла Серна відомий не лише претензією на створення нового прозового авангардного жанру “грегерія” (*Greguería*) – коротких творів-афоризмів з елементами гумору, але й зацікавленням кінематографічними техніками та тематикою кіно загалом. Зокрема його роман “Кіноландія” (1922) здобув велику популярність і був перекладений багатьма мовами, включаючи й російську. В романі йдеться про утопічний простір голлівудської дійсності. Метафора “Кіноландія” дозволяє автору зобразити світ штучний, у якому екран і дійсність переплітаються. Уявне утопічне місто-держава існує у безсловесному просторі. Слово в ньому відмінюється. Всі розуміють один одного за допомогою погляду (орієнтація автора на німе кіно). Доля акторів демонструють формування культу зірки. Безліч образів з’являються і зникають шляхом простої номінації, у пришвидшеному ритмі німого кіно. Ці візії, як їх називає Х.Р. Аснар [4; 114], стають “грегеріями” у плані змісту, вони чергуються, як кадри з фільму. Постійний перелік реалій, які згодом отримали загальне визначення ознак “гламурності” у масовій культурі, нашоухе автора на роздуми стосовно

елітарного і масового кіномистецтва. У просторі Кіноландії знаходиться місце для окремих митців, які творять не у відповідності до стандартів. Але вони маргіналізовані, їх твори недоступні широкому загалу.

Для письменника механізми “грегерії” є ідентичними до кінематографічних процесів (гра планів, монтаж, використання світла). Монтажно-співставлення різних об’єктів надає їм метафоричного сенсу. Речі переживають трансформацію, яку письменник називає “Ірреалізацією” (“*Irrealización*”) – тобто витісненням у абстрактний простір нового образу [8]. В цьому позиція Р. Гомеса де ла Серна корелює з естетичною концепцією його сучасника Х. Ортеги-і-Гассета, для якого мистецтво (і кіно в тому числі) є явищем саме такої Ірреалізації.

Бачення іспанським філософом реальності з мистецької точки зору полягає саме у дистанціюванні сприйняття. Про це свідчить відомий приклад з есе “Дегуманізація мистецтва”. Коли біля ліжка хворого збираються лікар, дружина, журналіст і художник, лише останній сприймає хворого з професійної точки зору, як абстрактний об’єкт зображення. Таким чином виникає можливість уникнути “співпереживання” з представленим об’єктом (у мистецтві). Лише так, з точки зору Ортеги, можна долучитись до “об’єктивного естетичного споглядання” [1]. Найкращим засобом для цього є метафора. У тексті об’єкт реалізується не через опис, а через власне процесуальне буття. Така можливість виключає дистанцію, яку створює “непрозорість об’єктів” перед людським поглядом, і дає змогу проникнути в їх внутрішню суть.

Р. Гомес де ла Серна застерігає також щодо можливої перспективи набуття кінематографом кліше і штампів масової літератури. На його думку, якщо сюжети будуть фабрикуватися для екрану так само, як вони фабрикуються для роману і театру, то “...найтонше фантасмагоричне навіювання у свідомості глядача (яке виникає у кінозалі) зникне перед байдужістю щодо сприйнятих образів [5; 122].

Існує точка зору, за якою творчість Р. Гомеса де ла Серна внаслідок її наближення до авангарду є перехідною ланкою і пов’язує між собою два покоління – “Покоління 1914 року”, покоління Ортеги, і авангардне “Покоління 1927 року” [6; 18].

“Покоління 1927 року” характеризується авангардною спрямованістю, орієнтацією на загальноєвропейські культурні цінності епохи модернізму. Вказаний історичний період відзначається значною лібералізацією культурного життя Іспанії. З моменту падіння диктатури Прімо де Рівери і до початку громадянської війни в 1936 р. в Іспанії спостерігається розквіт мистецтва, пов’язаний з відсутністю цензурних забо-

рон, долученням до європейського культурного життя і подекуди визначенням орієнтирів розвитку мистецтва у континентальному вимірі. Характерним є приклад так званого “Студентського гуртожитку” – культурного осередку в Мадриді, в якому відбувались інтенсивне спілкування та різноманітні акції молодих митців. Саме там отримали визнання молоді Ф.Г. Лорка, С. Далі, Л. Бунюель. В кінці 20-х років мистецтво кіно вже мало в своєму розпорядженні солідну теоретичну базу, роботи французьких критиків Ж.Епштейна, Л. Деллюка, були доступні естетичні новації монтажного кінематографу Д. Гріффіта, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна. На європейських теренах дедалі популярнішим ставало масове голлівудське кіно з його сюжетними схемами, жанровою диференціацією та запровадженням культу “зірки”. Авангардні течії, зокрема сюрреалізм, були близькими за духом кінематографу, оскільки природа обох явищ передбачала фрагментарність, до того ж кінематограф надавав по суті необмежені можливості з комбінування непов’язаних фрагментів у смислову єдність, що безпосередньо відповідало принципам А. Бретона з його “Маніфесту”.

Основними представниками цієї групи письменників були Педро Салінас, Хорхе Гільєн, Херардо Дієго, Федеріко Гарсія Лорка, Рафаель Альберті, Дамасо Алонсо, Вісенте Алейсандре, Мігель Ернандес та Луїс Сернуда. Всі вони народилися протягом п’ятнадцяти років – з 1891 по 1905 роки. Формальною подією, яка їх об’єднала і дала назву цьому поколінню, стало відзначення в 1927 р. трьохсоті річниці від дня смерті Л. де Гонгори, видатного поета доби бароко. Ці автори відчували необхідність віднайти такий тип поетичного мовлення, який міг стати вираженням нової поетичної форми, але водночас продовжував би традиції (поетичне мовлення Гонгори і народні романсеро є для них знаковими формами). Втім, поруч із традицією, представники покоління відчують вплив авангардних течій, особливо сюрреалізму.

Надання образу центрального значення, близькість до сюрреалізму, кубізму та естетичних концепцій П. Валері логічно приводили поетів і письменників до зацікавлення здобутками мистецтва кінематографу. Митці звертались до кіно як на рівні нарративному, так і в якості джерела тематики, нового типу фрагментарного світовідчуття та сюрреалістичного співіснування образів. Також до цього покоління належали менш відомі автори, які працювали в прозових жанрах. Серед них можна виділити такі імена, як Бенжамін Харнес, Венсеслао Фернандес-Флорес, Роза Часель. Окремо в контексті даної генерації слід виділити авангардний напрям “Ультраїзму” – групу авторів, які представляли літературу, живопис, кінематограф і публікува-

лись у журналі “Ультра”, – Р. Кассінос Ассенс, Еухеніо Монтес, молодий Х.Л. Борхес, який того часу перебував в Іспанії.

Представники “Покоління 1927 року” застосовували здобутки кінематографу в поетичних, драматичних та прозових жанрах. Ф.Г. Лорка взагалі вважав, що риторичні принципи кіно підвладні екстраполюванню на поетичний твір і навпаки. Він зазначає стосовно власної драми “Дім Бернарди Альби”: “...ці три акти мають на меті створення фотографічної документальної стрічки” [див. 6; 102]. У театральних виставах того часу деякі драматурги використовували техніку показу кінофрагментів під час спектаклю. Зокрема це стосується драм таких авторів комедій, як Педро Муньос Сека та Грегоріо Мартінес С’ерра. Не можна оминати впливу, який здійснювала на іспанську літературу плеяда образів, створених Ч. Чапліном у його комедійних фільмах німого періоду. Фігура комічного героя, який потрапляє в різноманітні ситуації в контексті міської культури, була притягальною для представників авангарду саме завдяки їх існуванню в спільному знаковому просторі. Персонажі Ч. Чапліна перебувають у стані неписаності у відчужений урбаністичний простір, на собі відчують ті культурні процеси, які є джерелом смислів і для іспанських митців. Образ Чапліна, відомий у іспаномовному світі під іменем “Шарлот” (за аналогією до французької транслітерації прізвища), з’являється у багатьох прозових і поетичних творах. Зокрема Р. Гомес де ла Серна пише книгу під назвою “Шарлотизм”, фігура коміка є мотивом багатьох віршів Р. Альберті, з’являється у прозі Ф. Айяли, а Ф.Г. Лорка пише незакінчену поему в прозі “Смерть матері Шарлота” (1928). Педро Салінас створює поему “Кінематограф”, а Вісенте Алейсандре – поему “Сінематика”. Загальна тенденція представників “Покоління 1927 року” у їхніх стосунках із кінематографом характеризується ставленням до нього як до різновиду поезії. Л. Бунюель відзначає близькість літератури і кіно. У 1927 році він пише стосовно поняття фотогенії, запропонованого французьким критиком Л. Деллюком: “...не знаю, коли точно з’явилися плани “трегерії” Рамона (Гомеса де ла Серна), але якщо це було до 1913 р. і Гріфіт їх знав, то ми не можемо заперечувати вплив літератури на кіно” [2; 6]. Розглядаючи сцени з фільму “Метрополіс” (реж. Ф. Ланг, 1922), він констатує “новий тип поезії для очей” [3; 6]. Критик і поет Е. Монтес декларує: “фільм – це поезія, тобто – сама література” [7; 1]. Внутрішній кінематографічний монолог, техніка “войс-офф” пов’язуються ним із внутрішнім монологом романів Дж. Джойса.

Загалом процеси плідної інтердисциплінарної взаємодії між кінематографічними та літературними способами репрезентації завершилися

неспроможністю створення в Іспанії потужної національної кіноіндустрії. Станом на 1936 р. (початок громадянської війни) багато авторів орієнтувалися на американську кіноіндустрію, а в перші роки після завершення громадянської війни література, яка створювалась на території Іспанії, значною мірою перетворилась на ідеоло-

гічний інструмент та знаряддя пропаганди. За таких обставин не могло бути й мови про повернення на шляхи авангардного експериментаторства та пошуку нових шляхів синтезу візуальних і текстуальних мистецтв, принаймні до середини 1940 р., коли заявили про себе такі відомі автори-тремендисти, як К.Х. Села, М. Делібес та інші.

Література

1. Ортега-и-Гассет. Х. Дегуманізація искусства// www.philosophy.ru/library/ortega/dehume.html.
2. Buñuel L. Del plano fotogénico // La Gaceta Literaria № 7, 1927.
3. Buñuel L. Metropolis // La Gaceta Literaria № 9, 1927.
4. Camón Aznar, J. Ramón Gómez de la Serna en sus obras. Madrid, Espasa-Calpe, 1972. – P. 114.
5. Gómez de la Serna, R. Cinelandia. Madrid, Valdemar (El Club Diógenes), 1995. – P. 122.
6. Gubern R. Proyector de Luna. La generación de 27 y el cine. Barcelona. Anagrama. 1999. – P. 18.
7. Montes E. „Un Chien Andalou”// La Gaceta Literaria № 60, 1929.
8. Novecentismo y Generación del 14// <http://www.lenguayliteratura.net/literatura/novecentismo.htm>
9. Romero R.F. Cine y literatura en Cinelandia, de Ramón Gómez de la Serna // Especulo № 4. www.ucm.es/info/especulo/numero4/gserna.htm