

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В РОМАНАХ «ПРОЕКТ РЕВОЛЮЦИИ В НЬЮ-ЙОРКЕ» А. РОБ-ГРИЙЕ И «УЛИЦЫ ТЁМНЫХ ЛАВОК» П. МОДИАНО

А. О. Ефименко

*Белорусский государственный университет,
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, hannaofalltrades@gmail.com*

Рассматривается специфика кино- и фотоэлементов во французском романе второй половины XX века, использующем жанровые структуры детектива. Сравниваются сюжетно-композиционные особенности, средства художественной выразительности и виды экфрасиса в романах А. Роб-Грийе и П. Модiano. Проведён анализ различий визуального у авторов. Сделаны выводы об авторских стратегиях, посредством которых в тексте задействуются визуальные элементы.

Ключевые слова: нарративные стратегии; интермедиальность; экфрасис; фототекст; синематизм.

Проблема взаимодействия литературы и других видов искусства во второй половине XX в. выходит на качественно новый уровень. Фотография и кино не просто влияют на литературный процесс, как раньше, но интегрируются в него, изменяя нарратив и построение литературного произведения. Концепциональное слияние различных элементов искусства в мономедийном тексте называют интермедиальностью в своих работах такие теоретики, как Д. Хиггинс, А. А. Ханзен-Лёве, И. Раевски, А. Ю. Тимашков. На базе этих исследований Н. Исагулов выделяет конвенциональную интермедиальность, в основе которой – переплетение художественных кодов разных видов искусств [1, с. 116].

Одними из самых популярных типов конвенциональной интермедиальности в литературе XX века можно назвать фототекст и синематизм.

Под фототекстом понимают литературный текст, который использует поэтику фотографического. В частности, теоретические труды Р. Барта и С. Сонтаг объясняют специфику концепта фотографии в сознании творца. Несмотря на то, что использованный в художественном тексте образ фотографии не существует в реальности, читатель воспринимает вымышленное фото как документальный факт. В эссе «О фотографии» (*On Photography*, 1973–1977) С. Сонтаг выделяет основные функции фотографии: социальной памяти, самоидентификации и обретения собственной идентичности, самопрезентации и коллекционирование мира через коллекционирование фотографий. Когда фотографическое реализуется через

текст, то все эти функции неизменно сохраняются в самом образе фотоизображения. Также и Р. Барт, и С. Сонтаг связывают фотографию с «замораживанием» или «убийством» реальности, поскольку изображение застывает во времени. Восприятие фотографии как неизменного объекта влияет на фототекст и противопоставляет его, таким образом, синематическому тексту, особенностью которого будет динамическое повествование, сталкивающее разделённые временем и пространством происшествия в единый нарратив.

Понятие «синематизм» впервые использовалось С. Эйзенштейном в заметках ко «Всеобщей истории кино», где он изобретает этот термин для обозначения кинематографических техник монтажа, которые используются в докинематографических формах искусства. Возможность параллельно свести события, не соприкасающиеся во времени и существующие отдельно друг от друга, а также управлять их протяжённостью во времени, ускоряя, замедляя или за цикливая, лучше всего была заметна в динамическом искусстве кино, однако режиссёр заимствовал её из литературы. Поэтому закономерно, что позже все эти приёмы снова вернулись в роман, однако под влиянием визуального искусства сильно изменились и требовали реформировать привычную манеру письма.

Школа «нового романа» А. Роб-Грийе успешно вырабатывает принципы обновления романной формы, привнося в текст отчётливый элемент киноязыка. Балансирование между двумя знаковыми системами и соединение двух повествовательных тенденций – отличительная черта как романов, так и фильмов А. Роб-Грийе. Так, текст романа «Проект революции в Нью-Йорке» (*Projet pour une révolution à New York*, 1970) располагается как плёночная склейка, тогда как фильм «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), созданный А. Роб-Грийе и А. Рене выстроен на тексте, который произносит закадровый рассказчик. Анализируя нарратив фильма А. Рене, Ю. М. Лотман обращает внимание на ритмизацию повествования, которая оттеняет монотонную начитку закадрового текста: параллельно героиня появляется на экране то в чёрном, то в белом платьях одинакового покроя, эффектно вырисовываясь в кадрах общего плана [2, с. 65]. Характерная ритмизация текстов А. Роб-Грийе достигается теми же приёмами, которые С. Эйзенштейн и Ю. Лотман относят к киноязыку: действие параллельно разворачивается сразу в нескольких временных пластах, чередующихся между собой; протяженность действия во времени условна, поскольку происходящее может ускоряться или замедляться в зависимости от значимости события; все линии повествования одновременно разворачиваются в настоящем времени, и мы можем наблюдать за процессом; камера выступает в роли «глаза», который транслирует реципиенту образы;

действующие лица и предметы на экране в глазах смотрящего приобретают символическое значение.

Для адаптации визуальных приёмов к языку романной формы А. Роб-Грийе прибегает к упразднению времени и пространства. В «Проекте революции...» место и время действия максимально размыты и условны, поскольку все события совершаются параллельно в настоящем времени (например, в одной части повествования мы видим, как полицейский составляет рапорт о пытках и изнасиловании, в другой он получает выговор за слишком эротизированное описание места преступления, а в третьей преступление всё ещё совершается). Такая особенность чередования событий, как и киномонтаж, связывает разрозненные события в единое целое. Каждая сцена сопоставляется реципиентом с последующей во времени, и это сопоставление порождает новый, дополнительный смысл, который не проговаривается автором, но допускает возможность трактовки. Этот приём перекликается с утверждением А. Роб-Грийе о том, что «настоящему писателю нечего сказать». Уничтожается идентичность писателя, а вместе с ней – и отношение пишущего к предмету письма. Создатель текста более не является «рупором идей», но превращается в «скромно регистрирующий аппарат» [3, с. 540]. Отсюда следует, что кинематографическое повествование воспроизводит реальность не просто как данность, но в фокусе взгляда постороннего наблюдателя. Фокус наррации, имитируя движение неодушевлённой кинокамеры, движется хаотично и не делает различий между описанием действия, действующего лица или предмета.

Отдельно стоит отметить, что в романе «Проект революции в Нью-Йорке» используется также особый тип повествования, который воспроизводит не реальность, а содержание мыслей и фантазий героя. Но говорящий не рассказывает, а представляет события, которые в его сознании смешиваются с реальностью. Например, повторяющиеся эротизированные описания преступления выступают как сюжеты фильмов, спектаклей и афиш, которые попадают в поле зрения персонажа, что позволяет усомниться в реальности события. Как кинолента на экране повторяет различные версии событий, так и текст романа, повторяющий одни и те же эпизоды, снимает безусловную веру в реальность, и напоминает, скорее, повествование в желательном наклонении, или оптативе.

Для имитации всех перечисленных техник А. Роб-Грийе прибегает к динамизации самого письма, имитирующего киносъёмку. Он фокусируется на подробной передаче движения, ускоряя его резкими скачками от одной сцены к другой или наоборот, замедляя гиперреалистичными описаниями с множеством подробностей, а смена ракурса или точки наблюдения меняется не за рамками текста, а в процессе развертывания нарратива.

В отличие от кино, искусство фотографии не требует такого пристального внимания к движению, наоборот, основной приём заключается в том, чтобы останавливать движение, фиксируя его во времени. Эту же функцию фотоснимки выполняют в романе П. Модiano «Улицы тёмных лавок» (*Rue des Boutiques obscures*, 1978). Включение в текст подробного описания фотоизображения становится важной художественной деталью. Весь лейтмотив романа связан с поиском улик, которые помогут установить личность человека, потерявшего память, и фотодокументы – единственное свидетельство, не подверженное со временем искажению, в отличие от путанных воспоминаний, изменчивых точек зрения и забытых чувств.

Детализированные и реалистичные описания фотографий в «Улицах тёмных лавок» выстраивают сюжетные ветки и ведут героя, а вместе с ним – и читателя, по сюжету, поскольку расследование главного героя принимает то направление, которое подсказывают ему фотографии-улики. Повествование выстраивается вокруг фотографического экфрасиса, а остальной мир в романе отображен как нечто непостоянное, изменчивое и ускользающее. Однако для главного героя, который готов примерить на себя любую идентичность, помимо материального доказательства важно ещё и наполнение, которое несет в себе изображение. Наблюдая на снимке русскую эмигрантку в окружении мужчин, он поочередно подставляет себя на место тех, кто, как ему кажется, похож на него, и в каждом случае его отношение к людям на фото меняется от симпатии до равнодушия и неприязни.

Несмотря на то, что описываемые изображения – воображаемые объекты, сомнений по поводу их подлинности не возникает ни у автора, ни у героя, ни у читателя. Напротив, в одном из эпизодов герой отмечает, что человек, у которого нет ни одной фотографии, как бы отсутствует в реальности, поскольку у его существования нет фактического подтверждения. Также он изобретает феномен «пляжного человека», который присутствует на фотографии как случайно попавший в кадр объект. Воспоминания о нём существуют, пока сохраняется изображение, но, если каким-то образом удалить его из кадра, о нём сразу же забудут. Таким образом, комментарии и рефлексия героя по поводу собственной идентификации всякий раз выстраиваются вокруг фотоснимка, а образ человека более значимый, чем реально существующая личность. Это «оживление» образов становится для героя своеобразным коллекционированием чужих судеб, в переплетение которых он пытается вписать свою.

Однако, несмотря на все попытки проникнуть во внутренний мир другого через его образ, отдалённый от происходящего временным пластом и

объективом фотокамеры, герой вынужденно наблюдает за тем, как разворачиваются жизни других людей много лет назад. В такой позиции события утрачивают своё значение, а в центре рефлексии персонажа находится только отражение реальных событий, что только усиливает дистанцию между ним и другими.

С. Сонтаг называет такой тип отношений между человеком и миром «хроническим вуайеризмом», в результате которого все происходящее обезличивается, а неприемлемые и страшные вещи, изображенные на фото, воспринимаются как повседневность. Описанный Сонтаг эффект в полной мере реализуется в романе П. Модiano: несмотря на то, что одна из сюжетных линий разворачивается во время Второй мировой войны, это становится понятно лишь по косвенным деталям. Масштабное историческое событие стирается и становится не более, чем фоном для съемки и документальным материалом в расследования героя.

Движение и событийность в романе П. Модiano подвергаются своеобразной мумификации: реципиент наблюдает изображаемые события с определённой дистанции и не соприкасается с ними, но при этом благодаря подробной детализации может рассматривать их. Писатель изображает фотографию не просто как объект, он размышляет над природой фотоснимка, показывает связь между смертью и памятью, прошлым и будущим, пытается выявить отличия фотоизображения от реальной жизни, пристально рассматривая застывшие во времени образы.

Несмотря на то, что оба романа можно отнести к жанру детектива, поскольку авторы активно используют детективные клише в повествовании и структуре произведения, выбранные стратегии и художественные приёмы кардинальным образом различаются. А. Роб-Грийе, как писатель и режиссёр, пытается объединить киноязык и художественный текст, интегрируя в роман «Проект революции в Нью-Йорке» приёмы монтажа и манипуляции с временной линией. Такой подход требует особой манеры письма, которая выражается в отсутствии автора в тексте, ритмизирующих сценах-повторах, параллельном повествовании и постоянной смене фокуса нарратора для придания тексту осязаемого динамизма.

Манера П. Модiano строго противоположна, поскольку его текст объединяется со статическим фотоискусством. Роман «Улицы темных лавок» статичен: для писателя важно отобразить расположение объектов в пространстве, игру света и тени, неподвижность образов во времени. Движение будто бы остаётся за кадром, а скрупулезное описание фотографий позволяет разглядеть детали, недоступные человеческому глазу в повседневной, «живой» жизни.

Таким образом, взгляд «писателя-фотографа» использующего приёмы фотографического экфрасиса, можно противопоставить взгляду «писателя-кинематографиста», сфокусированного на динамике повествования.

Библиографические ссылки

1. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия / Никита Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22–23 березня 2011 року). Донецьк : ДонНУ, 2011. С. 115–117.
2. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973.
3. Роб-Грийе А. Каждый писатель идет своим путем // А. Роб-Грийе. Романески. М. : Ладомир, 2005. С. 538–549.
4. Сонтаг С. О фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013.