

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ДЕКОНСТРУКЦИИ ИЗОБРАЖАЕМОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А. РОБ-ГРИЙЕ И Д. ВЕРТОВА

А. О. Ефименко

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
fil.efimenkoAO@bsu.by;
науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доцент*

В статье исследуется специфика кинематографического в творчестве А. Роб-Грийе на примере манифеста киников Д. Вертова. Обозначены предпосылки формирования авторских эстетических принципов, выделены общие методы и черты в творчестве. Рассмотрена реализация принципов деконструкции изображаемого у авторов. В статье используются методы герменевтики и сравнительного анализа.

Ключевые слова: новый роман; кинематографическое; деконструкция; школа взгляда; шозизм.

Движение французских «новоманистов» 50–60-х гг. XX века, лидером которого выступал А. Роб-Грийе, предприняло ряд попыток «освобождения» прозы от традиционных методов повествования. Творчество А. Роб-Грийе некоторые исследователи рассматривают как последний виток модернизма (О. Ю. Панова, А. Г. Вишняков, Ю. А. Ивакин), а другие – как первую ступень постмодерна (М. Гонтар, Л. А. Гапон). Оба утверждения справедливы, так как Роб-Грийе стремится к обновлению стратегий письма (модернистская установка) через деконструкцию текста (постмодернистский способ).

Обновление повествовательных романских стратегий у А. Роб-Грийе происходит через внедрение в структуру текста основных свойств кинематографа. Это различные процессы фрагментации и сборки, которые можно объединить под термином «монтаж»; игра света и тени, ритмизация. Все эти присущие динамическому искусству особенности позволяют автору останавливать, ускорять или замедлять время; фиксировать и воспроизводить отдельные сцены; манипулировать временем и пространством. Новый ракурс трансформации повествования ставил под вопрос само существование объективной реальности, поскольку смешивал реальное и воображаемое, без проведения четкой границ между ними. Способы передачи кинематографических приёмов в прозе Роб-Грийе объединяет под названием «школа взгляда». «Скольжение по поверхности вещей» позволяет взглянуть на окружающий мир без придавания ему дополнительных смыслов и коннотаций, а целью «школы взгляда» становится развенчание мифа о глубинной сути предметов.

Теоретически это сближает «школу взгляда» Роб-Грийе с «кино-глазом» Д. Вертова. Дзига Вертов также рассматривает проблему разграничения того, что мы видим на экране (воображаемое, идеальное), и того, что можем наблюдать в жизни (реальное). Принцип трансформации реальности через «кино-глаз» Вертова заключался в том, чтобы расширить визуальное восприятие зрителя и сделать его максимально объективным, как и у Роб-

Грийе; только если приёмы «кино-глаза» очеловечивают камеру, и из технического фиксатора реальности она превращается в подобие человеческого глаза, который может действовать самостоятельно, то «школа взгляда», наоборот, превращает взгляд личности в безжизненную автоматическую фиксацию. Но, сравнивая «Мы. Вариант манифеста» Д. Вертова и «О некоторых устаревших понятиях» А. Роб-Грийе, можно увидеть, что способы деконструкции изображаемого они используют одинаковые. Точно так же, как Роб-Грийе отказывается от французской литературной традиции и реалистического психологического романа Бальзака и Флобера, Вертов пишет: «Психологическую русско-германскую кинодраму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью. [...] Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего. Смерть “кинематографии” необходима для жизни киноискусства» [1].

Следующий шаг А. Роб-Грийе к деконструкции романной формы – устранение персонажа: «Le culte exclusif de “l’humain” a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d’autrefois, le héros. S’il ne parvient pas à s’en remettre, c’est que sa vie était liée à celle d’une société maintenant révolue» [2, p. 20]. К такому же выводу приходит и Д. Вертов, смещая фокус с характера человека на его чисто механическую функцию движения в кадре на уровне машины: «Мы исключаем временно человека как объект киносъёмки за его неумение руководить своими движениями» [1].

Место человека у обоих режиссёров занимают движение и предмет. Внутренний ритм повествования объединяет монтаж разрозненных фрагментов, у Вертова он достигается с помощью однообразного музыкального сопровождения и «интервалов» – то есть, переходов между кадрами, у Роб-Грийе – через текстовые (или закадровые) повторяющиеся вставки и паузы-описания. Вещи при этом занимают роль предметов, которые перемещаются в пространстве и времени и организуют художественное целое повествования. Оба автора, тем не менее, не изображают предметы реалистично, а усложняют и видоизменяют элементы изображения: у Д. Вертова это двойные и тройные экспозиции, а у А. Роб-Грийе – приём зеркальной конструкции. В итоге хаос фрагментированной пленки превращается в своеобразный калейдоскоп в восприятии зрителя. Объекты и предметы, хорошо знакомые и понятные зрителю в жизни, в калейдоскопическом изображении лишаются своего привычного облика, утрачивают первичную структуру.

Парадокс такого подхода заключается в том, что, избавляя предмет от излишней нагруженности, и Роб-Грийе, и Вертов переходят к той степени авторского самовыражения, когда реципиенту необходимо активно участвовать в интерпретации полученной информации. Автор только конструирует «путь», который должен самостоятельно преодолеть реципиент.

1. Библиографические ссылки

1. *Вертов, Д. Мы. Вариант манифеста* [Электронный ресурс]. – М. : Эйзенштейн-центр, 2008. – Режим доступа: <http://oteatre.info/my-variant-manifesta/>. – Дата доступа: 13.05.21.
Robbe-Grillet, A. Sur quelques notions périmées / A. Robbe-Grillet // Pour un nouveau roman. – Paris, 2012. – 137 p.