

Моржухин Виталий Андреевич

РОМАН В. СОРОКИНА "ЛЕД" В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/2-2/38.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 2 (33): в 2-х ч. Ч. II. С. 106-107. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Список литературы

1. Бернштейн С. И. Словарь фонетических терминов. М.: Восточная литература, 1996. 175 с.
2. Вайсбурд М. Л. Использование учебно-речевых ситуаций при обучении устной речи на иностранном языке. Обнинск: Титул, 2001. 128 с.
3. Сахарова Т. Е. Проблема ситуации при обучении диалогической речи // Общая методика обучения иностранным языкам: хрестоматия / под. ред. А. А. Леонтьева. М.: Русский язык, 1991.
4. Скалкин В. Л. Структура иноязычной коммуникации и вопросы обучения устной речи на иностранном языке // Там же.
5. Соколова М. А. Теоретическая фонетика английского языка. М., 1996. 286 с.
6. Пассов Е. И. Ситуация, тема социальный контакт // Общая методика обучения иностранным языкам: хрестоматия / под. ред. А. А. Леонтьева. М.: Русский язык, 1991.
7. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. М., 2007. 427 с.

УДК 82-31

Виталий Андреевич Моржухин

Ярославский государственный педагогический университет

РОМАН В. СОРОКИНА «ЛЕД» В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ[©]

*«Когда я начинаю работать, я создаю кино для себя самого,
я режиссер и зритель в одном лице, в пустом зале».*

Владимир Сорокин

Отношения между Владимиром Сорокиным и кино очевидны. Писатель всегда был увлечен кинематографом, активно выступал как сценарист. По его сценариям Сорокина сняты фильмы «Четыре», «Копейка», «Москва».

Кинематографичность присуща и прозе Сорокина. По меткому замечанию критика В. Потапова, повесть «Падёж» «к нашей зрительной (зрительской) памяти апеллирует не меньше, чем к памяти литературной <...> Можно сказать, что Владимир Сорокин экранизирует повесть «Падёж» (Волга. 1991. № 9. С. 30). Таким образом, одним из основных свойств сорокинского текста становится его «визуализация».

На киноконтекст мы наталкиваемся в романе «Лед», являющийся частью трилогии, в которую помимо него еще входят романы «23000» и «Путь Бро». В критических статьях о романе авторы часто используют отсылки к киноискусству, напрямую говорят о киноэффекте «Льда»: «Выходит натурально анти-вампирский фильм», «Киношные ассоциации всплывают неслучайно: «Лед» динамичен и подвижен, как видеоклип...» (Нева. 2002. № 9. С. 58), «Кинематографически динамичные сцены перестрелок, погонь, которые оборачиваются сонным маревом...» (Нева. 2002. № 9. С. 63), ««Лед»: современная, но допутинская Россия со всякими прибабасами в духе «Улиц разбитых фонарей» (Знамя. 2003. № 1. С. 92), и т.д.

При поверхностном прочтении «Льда» в сознании действительно всплывают киноаллюзии. Например, процедура «простукивания» связанных людей перекликается со знаменитой сценой из «Бешеных псов» Квентина Тарантино, где бандит мучает связанного полицейского. Тот же мотив издевательства над беззащитными людьми напоминает фильм ужасов «Хостел». Таким образом, уже на поверхности мы наблюдаем визуальную поэтику «Льда».

Попытаемся заглянуть вглубь визуальной поэтики романа и постараемся понять, как она устроена.

Роман начинается с характерного киноштампа: «Здание нового склада «Мособлтелефонтреста»» [3, с. 9]. Общим планом изображения задается место действия. Мы попадаем в кинореальность, где объектив механично фиксирует линейную последовательность событий: «Темно-синий внедорожник «линкольн-навигатор». Въехал внутрь здания. Остановился» [Там же].

Мы наблюдаем четкую раскадровку. Единое событие дробится на последовательность кадров: «Ледяная головка раскололась. Лед разлетелся в стороны. Разболтались разорванные мешки» [Там же, с. 12]. На протяжении всего романа мы видим, как Сорокин нарочито минимизирует свое письмо, чтобы приблизиться к эффекту киноповествования. Это выражается в использовании простых, ничем не осложненных предложений. Часто это назывные предложения (фиксация предмета в кадре). Таким образом, мы видим, что Сорокин пытается уподобить предложение кадру (статичный предмет) или последовательности нескольких кадров (минимальное движение).

По словам Ю. М. Лотмана, «Мир кино - это зримый нами мир, в который внесена дискретность. Мир, расчлененный на куски, каждый из которых получает известную самостоятельность, в результате чего возникает возможность многообразных комбинаций там, где в реальном мире они не даны, становится зримым художественным миром» [2, с. 134].

В романе «Лед» мы как раз и наблюдаем подобную дискретность: Сорокин «склеивает» повествование из мельчайших единиц. Воспроизводя зримый и динамичный образ жизни, писатель делит его на отрезки. В романном киномире, разбитом на кадры, у нас появляется возможность вычленения любой детали. Мир романских объектов оказывается поделенным на видимую и невидимую сферы, и как только глаз кинообъектива обращается к чему-либо, сейчас же возникает вопрос не только о том, что он видит, но и о том, что для него не существует.

В плане детализации мы также усматриваем логику построения кинорельности. «Фары осветили: бетонный пол, кирпичные стены, ящики с трансформаторами, катушки с подземным кабелем, дизель компрессор, мешки с цементом, бочку с битумом, сломанные носилки, три пакета из-под молока, лом, окурки,дохлую крысу, две кучи засохшего кала» [3, с. 9]. Это явная «избыточность» вещей, не несущих никакой смысловой нагрузки. Сорокин стремится отметить все мельчайшие предметы, которые присутствуют в кадре и оказываются в поле зрения читателя-зрителя. При этом вещь выполняет кинофункцию антуража и важна сама по себе, своим присутствием в кадре.

Оригинален в романе способ описания персонажей. Это сухие, «механические» сводки, направленные на сугубо зрительное восприятие: «Вошла **женщина** в белом махровом халате: 38 лет, среднего роста, полная, темно-русые волосы, голубые глаза, лицо круглое, некрасивое, улыбчивое, спокойное» [Там же, с. 26]. Функция подобных сводок - зафиксировать появление героя в объективе и подчеркнуть кинематографичность изображаемого. Каждый герой для «холодного» глаза кинокамеры - всего лишь материальный объект, обладающий только внешними характеристиками.

Обратим внимание и на игру планов изображения, которые использует Сорокин: «Парень бессильно повис на веревках (*общий план*). Голубые глаза закатились (*крупный план*). Черные ресницы затрепетали (*крупный план*)» [Там же, с. 14]. Все это создает динамичную, зрелищную кинематографическую картину.

При всем этом в романе действует логика киноповествования, происходит моделирование киносцены. Рассмотрим например, как начинается глава «Диар»: «Белая «Волга» (*фиксация предмета, средний план*). Свернула на лесную дорогу (*движение*). Проехала триста метров. (*движение*) Свернула еще раз (*движение*). Встала на поляне (*окончание движения*). Березовый лес (*фиксация предмета, общий план*). Остатки снега (*фиксация предмета, средний план*). Утреннее солнце (*фиксация предмета*). Из кабины вышли двое (*движение, общий план*)» [Там же, с. 49].

На сюжетном уровне романа мы видим многократно повторяющуюся схему фильма ужасов / триллера: 1) отряд «избранных» «будит» новенького; 2) новенький просыпается в реабилитационном центре; 3) новенький возвращается домой. Зрелищный, захватывающий сюжет держит читателя-зрителя в постоянном напряжении.

Таким образом, в романе «Лед» Владимир Сорокин предлагает нам особый, оригинальный способ миромоделирования на основе логики киноповествования. Поэтика романа визуальна, она апеллирует не к литературной, а к зрительной памяти, и направлена на динамичное зрительное восприятие той реальности, которая выстраивается в нем.

Чего же добивается Сорокин этой кинематографичностью? Почему он делает шаг в эту сторону?

Во-первых, кинематографичность «Льда» подчеркивает предельную достоверность и натуралистичность изображаемого. Ю. М. Лотман писал о фотографии и кино: «Из всех видов воспроизведения реальности в искусстве они пользуются наибольшей репутацией достоверности, документальности, истинности» [1, с. 83]. Сорокину важно столкнуть нас с грубым натурализмом объективной, «голой» реальности, по полной окунуть нас в зрелищное созерцание мира «мясных машин» со всей его механистичностью и мертвенностью. То есть, можно сказать, что выбор формы киноповествования продиктован и самим сюжетом «Льда», в котором группа «избранных» действует на фоне «мертвых» людей.

Во-вторых, беспристрастный взгляд кинообъектива наглядно демонстрирует разворот Сорокина от ранней поэтики соц-арта, деконструкции и языковых экспериментов к фиксации «чистой», ничем не замутненной действительности. Во «Льде» Сорокин становится скриптором, детально и скрупулезно фиксирующим события объективного мира. При этом в кинематографичном письме романа атрофируются любая экспрессивность, эмоциональность и оценочность. Все это заменяется холодным «глазом» кинокамеры.

Список литературы

1. Лотман Ю. М. Природа киноповествования. Таллин, 1973.
2. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1986.
3. Сорокин В. Г. Лед. М., 2002.