

Виноградов Владимир Вячеславович

ВЛИЯНИЕ "НОВОГО РОМАНА" НА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ А. РЕНЕ

Статья посвящена описанию периода в истории кинематографа (конца 50-х - начала 60-х гг.), связанного с поиском новых средств выражения на экране "пространства памяти", на примере творчества французского режиссера А. Рене. В работе проанализированы две его работы "Хиросима, моя любовь" и "В прошлом году в Мариенбаде".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/9.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. II. С. 32-38. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. Белановская Т. Д. Воспоминания о Сергее Николаевиче Замятнине // Локальные различия в каменном веке. СПб., 1999. С. 44-45.
2. Бухтоярова И. М. Изучение в высшей школе вклада С. Н. Замятнина в развитие археологической науки // Современные проблемы и технологии обучения истории: материалы научно-практического семинара в рамках всероссийской конференции «Развитие педагогического потенциала как фактора обновления качества образования» / отв. ред. В. В. Килейников. Воронеж: ВГПУ, 2010. С. 92-94.
3. Замятнин С. Н. Исследования по первобытной археологии в СССР за 25 лет // Краткие сообщения института истории материальной культуры. 1946. Вып. VIII. С. 191-195.
4. Замятнин С. Н. Разведка пещер в Таджикистане осенью 1943 г. // Труды Тадж. ФАН СССР. Т. XXIX. С. 37-50.
5. Любин В. П. История исследования палеолита в Армении и роль Б. Б. Пиотровского // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. М.: ИА РАН, 2008. Т. 1. С. 71.
6. Научный архив Института истории материальной культуры Российской академии наук: рукописный архив. Ф. 35. Оп. 1925 г. Д. 113. Л. 16-25.
7. Там же. Оп. 1943 г. Д. 6. Л. 1-16.
8. Научный архив Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук. Ф. К-1. Оп. 7. Д. 4. Л. 47-72.
9. Праслов Н. Д. Сергей Николаевич Замятнин: основные вехи жизни и творчества (21.04.1899-5.11.1958) // Локальные различия в каменном веке. СПб., 1999. С. 10.
10. Пряхин А. Д. Советская археология в предвоенные годы и в годы Великой Отечественной войны // Археология Южной Сибири. Кемерово, 1985. Вып. 13. С. 124-125.
11. Фонд Государственного учреждения культуры «Воронежского областного краеведческого музея». № 4533-11. 1 л.
12. Там же. № 4533-13. 2 л.
13. Там же. № 4533-150. 2 л.

THE ACTIVITY OF THE ARCHEOLOGIST S. N. ZAMYATNIN DURING GREAT PATRIOTIC WAR**Irina Mikhailovna Bukhtoyarova**

*Department of Foreign History
Voronezh State Pedagogical University
iren.pirozhok@mail.ru*

The article is devoted to S. N. Zamyatnin's work in Tashkent and Leningrad from 1941 till 1945. Special attention is paid to the scientist's archeological discoveries; S. N. Zamyatnin's contribution to pedagogical activity is underlined. The article is based on unpublished sources and materials from the archeologist's personal funds.

Key words and phrases: Soviet studies of Paleolithic; Great Patriotic War; S. N. Zamyatnin's activity; archeological researches; Tajik archeological expedition; Ist all-USSR archeological conference; pedagogical activity; Leningrad State University; Institute of Material Culture History; Museum of Anthropology and Ethnography named after Peter the Great.

УДК 778.5

Статья посвящена описанию периода в истории кинематографа (конца 50-х - начала 60-х гг.), связанного с поиском новых средств выражения на экране «пространства памяти», на примере творчества французского режиссера А. Рене. В работе проанализированы две его работы «Хиросима, моя любовь» и «В прошлом году в Мариенбаде».

Ключевые слова и фразы: барокко; экзистенция; «новый роман»; «новая волна»; память; темпоральность; классицизм.

Владимир Вячеславович Виноградов, к. искусствоведения, доцент*Кафедра киноведения**Всероссийский университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК)**vinogradov_v.v@mail.ru***ВЛИЯНИЕ «НОВОГО РОМАНА» НА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ А. РЕНЕ[©]**

Очевидно, не станет слишком большим преувеличением утверждение, что одна из самых важнейших тем во французском кинематографе - это тема памяти. Традиционно типологическая репрезентация памяти является естественным кодом восприятия истории и самой действительности, что важно для искусства как такового. Ведь само оно является не чем иным, как воплощенной коллективной памятью. Эта категория действительно важнейшая, так как от нее напрямую зависит то, что называется индивидуальным и коллективным самосознанием. Естественно, что самосознание, его проявление и есть одна из главных конечных целей искусства. И история искусств, в конце концов, является историей самосознания человечества.

Развитие кинематографа, естественно, не уникально, и оно также несет в себе как картину изменений представлений человека о себе, так и историю методов этого представления. В настоящей статье хотелось бы остановиться на интереснейшем периоде в истории кинематографа (конца пятидесятых - начала шестидесятых годов), связанном с поиском новых средств выражения на экране того, что можно было бы назвать пространством памяти. Для европейского кинематографа периода второй половины пятидесятых годов это как раз та неизведанная область, к исследованию которой уже делались первые шаги, но, в силу утвердившейся традиционной повествовательной стратегии, не позволившие раскрыть ее в полной мере. Исчерпанность существовавшей модели требовала иного принципа структурирования образов, разрушающих традиционный тип связности. Кинематограф обращался к реальной работе механизмов сознания, где как раз нет драматургической четкости в компоновке элементов. Область сознания представлялась пространством вновь соединенных обрывочных впечатлений, воспоминаний.

В качестве примера хотелось бы остановиться на двух картинах А. Рене, где наиболее четко просматриваются эти принципы («Хиросима, моя любовь» и «В прошлом году в Мариенбаде»).

Соединение, координирование различных пластов в некоем едином пространстве представляет универсальную формулу творчества А. Рене этого периода. «Хиросима, моя любовь» становится экспериментом, где тема памяти стала не только основой сюжета, но и своеобразной точкой отсчета нового экранного воплощения принципа координации, выразившегося в слиянии хронологически разрозненных событий в некий пространственно-временной континуум. Именно это пространство являлось образом Памяти. Надо сказать, что к этому образу Рене обращается, начиная с самых первых своих документальных работ.

В одном из своих интервью он заявил, что всегда протестовал против слова «память». Ему ближе «воображаемое», «сознание» или, если все же употреблять это слово, «сознание памяти». В чем же заключено принципиальное отличие между «памятью» и «сознанием памяти»? Память в том смысле, в котором понимает ее режиссер, есть некий готовый продукт, сравнимый с отпечатком на фотографической карточке. Она, как отпечаток, - статуарна. Ее образ периодически появляется в фильмах режиссера в виде коротких кадров-врезок. Действительно, память скорее напоминает эти короткие вспышки остановившихся образов, которые принято называть *flashback'ами*: здания, люди, застывшие в статичных позах... Эти пространства-воспоминания тяготеют к сбалансированности, статуарности, камерности, являясь особыми учетными карточками, занесенными в некий невидимый мировой каталог, некую «память мира».

Но не они становятся целью Рене. *Flashback'и*, превращенные авторским усилием в движущиеся ностальгические картины памяти (вплоть до настоящего, втягивающегося в круг прошлого), периодически застывающие, замедляющие свое движение (тяготение к статуарности у них неискоренимо), являются целью художника, скорее схожего по мироощущению с А. Тарковским. Случай Рене совсем иной. Его интересует не столько само воспоминание, сколько механизм его воспроизведения и согласования с другим воспоминанием. Недаром он пытается подобрать слово, замещающее понятие памяти, в котором бы чувствовался механизм движения, слово, означающее мыслительное движение, а не сам его продукт. Этот механизм, характеризующий процессы, происходящие в сознании человека, выражается движением камеры и межкадровым монтажом - функциями согласования. Вот, что привносится в кинематограф того времени.

Интересно, что Рене старался выдержать в фильме общий ритм «модерато кантабиле»¹ (умеренно певуче), высчитывая с хронометром скорость движения камеры и согласовывая ее с диалогами персонажей. По всей видимости, это одно из средств создания медитативного пространства-воспоминания. Используя длиннофокусные объективы, замедляющие движение в кадре, режиссер добивался ощущения у зрителя несвободных, неудобных кадров, кадров, словно пропущенных через призму человеческого восприятия, в которых время словно приобретает субъективное искажение. Сам Рене часто повторял, что его интересует именно мозг, как мир и как «память мира». И большинство его фильмов создает модель некоего невидимого механизма, являющегося символом человеческого сознания. Не человек или предмет в кадре становится главным героем в повествовании, а образ гигантского механизма, оперирующего визуализированными образами, олицетворяющими его работу. Это планетарное сознание, включающее в себя «Всю память мира». Рене интересуется работа этого невидимого мозга, который соединяет темпоральные и пространственные пласты. Различные темы, различные пространства, различные эпохи - все переплетается и согласуется в некой особой ментальной перспективе. Как рассказывал А. Доман, после просмотра он заявил Рене, что все это уже было у Орсона Уэллса в «Гражданине Кейне» - разрывы в хронологии и обратный ход времени. Рене же возразил, что у него, в отличие от Уэллса, все это в беспорядке. Если продолжить мысль режиссера, то именно в том беспорядке, в котором эмоциональная память воскрешает те или иные картины, Рене создает модель работы человеческого сознания.

До этого одним из ярких примеров этой модели, являющейся ключом к пониманию творчества Рене, был документальный фильм «Вся память мира», посвященный Национальной библиотеке. По меткому замечанию одного из исследователей этой работы, книги, тележки, стеллажи, все эти элементы есть уровни некой гигантской памяти, для которой люди теперь не более чем ментальные функции, своеобразные нейронные посланники. Кинематограф для Рене - не возможность репрезентации той или иной реальности, а средство постижения функционирования психики. Практически любой фильм режиссера напоминает собой каталог, где некое закадровое сознание пытается соотнести между собой различные «элементы списка».

¹ В 1960 г. Питер Брук снимет фильм по роману М. Дюрас «7 дней. 7 ночей» («Модерато кантабиле»).

История «Хиросимы» - это история короткой связи между француженкой и японцем, история вспыхнувшего чувства, которое рассматривается через призму сознания каждого из участников, погруженного в исторический контекст. Время фильма - это попытка согласовывать разнородный материал. Два персонажа, японец и француженка, у каждого собственная память. У каждого свое время и одно общее. Переживая настоящее, они по-разному распоряжаются прошлым. Японец не позволяет женщине войти в свою память, он закрыт, создавая собственную память за счет чужого прошлого. Его прошлое взорвано. Женщина, наоборот, до определенного момента вовлекает его в свой мир, пытаясь для себя соединить, согласовать прошлое и настоящее, прошлую любовь и настоящую. Их усилия заключены в соединении своей собственной памяти с общей, которую они приобретают. Память женщины похожа на каталог: железная балка, лоскуты кожи, расстрел камнями, фотографии... Но мужчина считает, что она ничего не видела в Хиросиме (Я все видел... все... А ты ничего не видела, ничего...). Он отказывает ей и в памяти, и в забвении. Она же все пытается ему доказать, что это не так. Ситуация в некотором смысле является прообразом истории будущего фильма Рене «В прошлом году в Мариенбаде», где мужчина навязывает возможное совместное прошлое женщине. В «Хиросиме...» же женщина доказывает, что она обладает памятью и соответственно реальностью, а мужчина сомневается в этом. Некая обратная симметрия сюжета. Однако француженка говорит о том, что не смогла постичь тайны воспоминания.

Как известно, к тайне воспоминаний в литературе обращался Марсель Пруст. Пруст и Рене схожи между собой в понимании этого механизма - оба находят его источник вовне, в окружающих предметах, являющихся основными очагами памяти. Японец познает и запоминает девушку через Невер. Невер, Хиросима, их архитектура соединяют время и пространство. Можно понять, почувствовать, «вспомнить», полюбить человека через город, через то место, где он вырос, где он живет. Кстати, в фильме японец по профессии архитектор. Вот эти описания и конечное их согласование составляли то новое, что нес в себе «новый роман», новая «школа взгляда».

Феномен Памяти становится самым главным для человека, который через бытие, оставившее след в его сознании, может ощутить себя. Француженка вспоминает то, что с ней случилось в 1944 году, ее запретную любовь к немецкому солдату и понимает - то, что сейчас происходит, есть продолжение старой истории.

В самом начале фильма японец заявляет, что в ней словно соединились тысячи женщин сразу. «Это только потому, что ты меня не знаешь», - отвечает она. Постепенно, рассказывая свою историю, женщина словно обретает плоть, становясь частью памяти своего возлюбленного, что страшит его и ее одновременно. Вместе с тем, отказаться от любви им необычайно трудно.

Рене проделывает опыт, благодаря которому память их не только становится одной на двоих, но и соединяется с некой коллективной памятью, выходящей за границы персонажей, за границы их психологии. Персонажи словно подключаются к огромной неведомой вселенской памяти, которая фиксирует все происходящее. Но что же за событие произошло в этой «Памяти мира»? Взрыв. Взрыв, не позволяющий им создать одну память на двоих. Франсуа Режи Бастид заметил, что в этом фильме прошедшее время становится настоящим, чтобы лучше отследить будущее.

У героев есть своя личная и коллективная память, но есть страх создать одну на двоих. Каждый есть часть коллективной памяти и перед ними возникает некое общее настоящее, но они боятся жить в этом совместном времени. Главная тема фильма - страх коллективного сознания перед будущим. Это - история кризиса и обреченности.

В центре повествования - экзистенциальная драма выбора. Она возникает благодаря времени - первоначально пустому, но постепенно приобретающему качество и становящемуся памятью на двоих, а затем «Памятью мира». Ситуация выбора, возникающая, когда время обретает качественные характеристики, влечет за собой страх перед будущим. В силу того, что за человеком неотступно следует трагическое прошлое, герои не могут осуществить самопроекцию. Они понимают, что вспыхнувшее чувство не пересиливает всего того, что было пережито. Через столкновение прошлого и настоящего герои становятся сопричастными ходу времени. Одно из самых трагических и в то же время сущностных ощущений человека. Эфемерная надежда противостоять ходу времени, погрузившись в настоящее, разрушается под натиском памяти и фантома будущего. Персонажи словно плывут по течению и не могут остановиться. Время разносит их в разные стороны, и они соприкасаются с забвением, так и не сделав главного шага.

Можно понять этих героев только как людей, переживших свою трагедию во Второй мировой войне. Объяснить закрытость японца и страх француженки перед жизнью следствием трагических событий. Конечно, во многом это так. Война - это взрыв, происшедший в памяти мира, на фоне которого встретились два человека, пораженные его осколками. Но Рене и Дюрас ставят проблему шире - в экзистенциальном ключе. Это (безусловно) катастрофа, имеющая свою историческую конкретику, некий кризисный момент, болезнь мира, которой пронизано все вокруг, но одновременно это и вневременная история, раскрывающая сущностные проблемы человеческого бытия. Война, личные трагедии - это то, что позволяет главным героям столкнуться с экзистенциальными проблемами. Страх, «метафизический ужас» (один из главных человеческих экзистенциалов), появляется в момент решающего выбора собственного пути. Авторы воссоздают ситуацию, когда главные герои, испытав нечто напоминающее «пограничную ситуацию» (столкновение каждого персонажа с небытием, с которым невозможно справиться), ощущают связь «бытия и времени» (бытие, понятое в горизонте времени - одна из центральных тем фильма), индивидуально-историческое время (хайдеггеровская теория включения истории во время человеческой жизни) и пр., но в конце не могут сделать шаг к преодолению Страх, обрекая себя на Отчаяние...

Следующая работа А. Рене станет опытом экранного воплощения идей «нового романа»¹. «В прошлом году в Мариенбаде»² - произведение, где пересеклись многие новаторские литературные и кинематографические эксперименты своего времени. Эта картина становится своеобразным продолжением тем, начатых в предыдущей работе.

Рассказывая об истории создания картины, ее сценарист Ален Робб-Грийе писал [2, с. 4], что однажды с ним захотели встретиться два кинопродюсера А. Рене - Пьер Куро и Рэймон Фроман. Они предложили сотрудничество с Рене, тогда уже известным режиссером-документалистом, снявшим только что свой первый игровой фильм по сценарию М. Дюрас «Хиросима, моя любовь». От Робб-Грийе требовалось написать «что-нибудь» для возможного будущего совместного проекта. Писатель согласился, но прежде захотел встретиться с Рене и обсудить главные идеи будущей совместной работы. В результате общения выяснилось, что во взглядах Робб-Грийе и Рене много общего. Оба пытались, каждый в своей области, разрушить традиционное «линейное построение интриги», оба тяготели к неспешной, изучающей, «визуалистской» манере повествования, к воссозданию единого пространства внутреннего мира человека, включающего сон, воспоминания, фантазию и объективную реальность как таковую. Оба пытались стилистически соединить в своей образной системе такие понятия как «текучесть», выражающуюся в особой непрерывной, изучающей манере повествования, словно реконструирующую утраченное время и «статуарность», как иной тип воплощенной Памяти и как некий элемент театрализации происходящего, подчеркивающий его призрачный характер. «Я узнавал присущие и мне устремления к солидности, несколько церемонной, к некоей медлительности, к чувству «театрального», даже иногда к неизменности поз, негибкости жестов, слов, декораций, которые одновременно внушают мысль и о статуе, и об опере» [Там же, с. 5]. Эти понятия, на взгляд авторов, соответствовали природе восприятия мира человеком с его погруженностью в нескончаемую череду образов, возникающих в сознании, и акцентами-воспоминаниями, представляющими собой некие «застывшие» эпизоды, похожие на стоп-кадры (человеческая память часто стремится воспроизвести прошлое в виде неких устойчивых, сбалансированных пространств).

Основная задача творческого тандема Рене и Робб-Грийе первоначально во многом определялась попыткой воссоздания действительной работы человеческого сознания, с его непрерывностью, избирательностью и вариативностью. Авторы чрезвычайно увлекала идея снять то, что в литературе, благодаря Робб-Грийе, стало называться «новым романом».

Договорившись об общих идейных направлениях, Робб-Грийе создал текст, который являлся по своей сути покадровым описанием фильма. Через некоторое время, после того как сценарий был готов, Рене приступил к съемкам. По словам Робб-Грийе, он впервые увидел фильм лишь на стадии предварительного монтажа, на его удивление Рене сохранил почти все им написанное.

Свой замысел авторы обычно объясняли следующим образом - это история убеждения: мужчина предлагает женщине совместное прошлое. Он уверяет ее, что они знакомы, любят друг друга и здесь он на свидании, назначенном ею самой. Первоначально женщина не верит этому рассказу, а позже соглашается, быть может. Из рассказа это не должно явствовать. Суть истории заключается в том, что мужчина словесно строит некую возможную реальность, творит ее, в результате чего создается особое ментальное пространство и время, со своими странностями, наваждениями, лагунами, которое и есть, по мнению авторов, время человеческой жизни. В особом пространстве, где Жизнь словно остановилась, Мужчина предлагает Время, позволяющее освободиться от плена «мумифицированного» мира, что в результате и происходит - Он и Она «теряются», словно уходят в пространство Зазеркалья, но с оговоркой «возможно». В фильме вообще ничего нельзя сказать определенно. Все есть видимость, ибо нет твердой почвы, на которую возможно было бы опереться. Весь мир призрачен. Невозможно однозначно определить, что значит тот или иной кадр, то или иное слово, и кто его произнес. Привычного (классицистского) Времени словно не существует, невозможно понять, когда произошло то или иное событие, и произошло ли оно, или это только плод воображения действующих лиц.

Ко всему прочему, персонажи этого эксперимента лишены самоидентичности. Все подвергается сомнению. Мир лишается видимой причинности и приобретает весьма таинственный характер сновидения. Благодаря этому уничтожается, по словам Робб-Грийе, «тирания здравого смысла». Фильм представляет собой свидетельство того, что «реальность» значительно шире наших представлений о ней, и авторы не притязают на ее понимание, а лишь констатируют неопределенность ситуации.

Это ощущение, по мнению создателей фильма, должно быть передано зрителю не только с помощью идеи, заключенной в рассказе, а, главным образом, самой формой повествования. Как предполагал Рене, подобный «новый стиль» осуществляет снятие дилеммы реалистического (прозаического) и поэтического кинематографа. Поэтика, рожденная из самой реальности, - вот «новая форма» киноповествования. Все до определенной степени реалистично, но, в то же время, повествование лишается рациональной, будничной «гравитационной» силы. При некоей имитации рассказа истории, в ее обычном понимании, авторы отказываются от этой задачи.

¹ «Новый роман» - поставангардистское направление во французской литературе 50-х – 70-х годов (М. Дюрас, Н. Саррот, М. Бютор, К. Симон), лидером которого считался Ален Робб-Грийе. Его представители провозгласили существующую модернистскую модель искусства исчерпанной и предложили новые повествовательные принципы.

² Мариенбад - бывшее немецкое название г. Марианске-Лазне в Чехии, переименованного после Второй мировой войны. Создатели фильма уже в самом названии апеллируют к своеобразному «образу-симулякру» (означающему без означаемого). Кроме этого, название и сюжет фильма косвенно отсылает нас к знаменитой «Мариенбадской элегии» Гёте, посвященной последней любви поэта Ульрике фон Леветцов.

Параллельно с отказом от классического повествования в произведениях «нового романа» отсутствует (как правило) и психологическая мотивация тех или иных поступков персонажей, которая является традиционным фундаментом связности повествования. Основной акцент ложится на визуальную составляющую, которая создает особую «теорию описаний». Описание как таковое играет чрезвычайно важную роль в определении характера времени, протекающего в произведении. Благодаря переносу акцента с действия на описание происходит остановка «времени действия» и актуализация «изобразительного времени». «Настоящее время» не исчезает, а возникает в ином качестве (синхронном со зрительским восприятием). Благодаря этому возникает особая темпоральность. Робб-Гриее сосредотачивается на описании «оптического сопротивления» мира человеческому взгляду. Писатель разрушает традиционную антропоморфную модель. Мир существует сам по себе, и автору необходимо его воссоздать в состоянии «закрытости», непрозрачности. «Оптическое описание» призвано вернуть расстояние, создать некую прозрачную мембрану между предметом и человеком. Это - некий фланерский взгляд, символизирующий «чистое зрение». «Новый роман» представляет собой комбинацию таких точек зрения. Изначальная попытка конструирования психологического, ментального времени-пространства в своем последовательном воплощении приводит «новый роман» к разрушению связей между человеком и окружающим миром, провозгласившему отход от антропоцентрической точки зрения на окружающее. Мир, благодаря такому подходу, представляет собой некую «голую вещность». В своем крайнем воплощении психологизм стремится превратиться в самостоятельную область, уже никак не опосредованную реальностью и будничным сознанием человека. Все становится одинаково реальным и одинаково иллюзорным.

Действие фильма происходит в старинной гостинице, выстроенной в барочном стиле, необыкновенно созвучном идее призрачности окружающего мира. Необходимо заметить, что барочное мироощущение в определенном смысле было одним из предтеч теории «нового романа». А если говорить более широко, оно стало во многом определяющим и для современной эпохи в целом¹.

Стиль барокко² при всей своей неоднозначности и противоречивости тяготеет к идее безграничности и многообразия мира, в котором совмещается реальность и фантазия, пластически выражаемая в текучести форм, слиянии объемов в некую общую динамическую массу и т.д.

Современный французский философ Жиль Делёз видел символическую черту барокко в механизме превращения символа классицизма - правильных геометрических форм (окружности) - в бесконечную складку. Окружность, как носитель онтологического статуса рационалистической эпохи, теснится «бесконечной линией сгиба». На место классицистскому универсализму иерархии и гармонии приходит полифонический универсализм пластичности, декларирующий возможность множественных вариаций одной и той же формы или темы. Барокко - это отпечаток самопреодоления классицизма.

Основная задача авторов фильма заключалась в попытке преодоления традиционного типа повествования, в чем собственно и состоял «революционный» пафос этого «нововолновского» манифеста. В картине осуществляется превращение пространства классицизма в пространство барокко, где история отношений двух людей становится сложнейшей задачей идентификации мира на фоне подчеркнутой иллюзорности этой попытки. Робб-Гриее заставляет героев «потеряться», «исчезнуть», расщепившись до бесконечности в символическом «рациональном парке».

Одними из основных свойств барокко (при его одновременном стремлении к рациональности и ясности) являются обманчивость и симулятивность. Монументальность, величественность - всего лишь фасад. Незыблемость формы есть одна из сторон призрачного мира, то, что вводит в заблуждение сознание, ориентированное на очевидность «евклидова пространства». За архитектурными формами, несущими ощущение прочности, скрывается их обманчивость.

Отель, где происходит действие фильма, представляется таинственным лабиринтом (центральный образ в искусстве барокко) - «направленной в бесконечность складкой». Этимологически «лабиринт» означает «многосложный» - то, что стремится к постоянному самоумножению, расщеплению. Барочные интерьеры, игра света (странные световые эффекты, неестественность), зеркала, театр, вводимый в качестве двойника основному действию, и сама театральная пластика фильма делают призрачным само пространство действия. Образ театра (театрального представления) вплетается в общее повествование. Театр - двойник реальности, подчеркивает иллюзорность происходящего. Центральные же мотивы фильма весьма близки «барочному роману» с присущими ему вопросами о самоидентичности персонажей, узнаванием, переодеванием, мнимой смертью, мнимой изменой, встречей, разлукой, поиском, обретением. Все эти мотивы присутствуют и в фильме: определение самоидентичности героев - центральная тема всего повествования; картина разворачивается как некая возможность и мнимая смерть (мужчина стреляет в женщину) - один из путей развития сюжета; тема измены - вероятно, у нее есть муж; встреча после разлуки (прошел год - «В прошлом году в Мариенбаде») и т.д.

¹ К. Видаль характеризует современное мироощущение через понятия призрачности, неаутентичности жизни, давая ему определение «необарокко».

² Барокко изобретает новый тип повествования, в котором само описание занимает место объекта. В этом смысле «новый роман» и стиль барокко оказываются необыкновенно схожими. «Барочный роман» часто представляет собой сочетание аллегорий и натуралистических описаний, как и в «новом романе».

Все это переплетается в особый «геометрический» сюжетный лабиринт, в котором постоянно осуществляется игра между внешним хаосом и внутренним космосом. В конфликте между этими образами возникают такие темы как кальдероновская «жизнь есть сон», шекспировский «мир - театр», образ древнегреческого Протея¹, «искусство как игра» и пр. Барочные персонажи, во многом иллюзорные, как и герои «В прошлом году в Мариенбаде», одновременно обитают в нескольких мирах. Все изменчиво, и мир расщепляется обилием зеркал и воссоздается как театральная постановка или воспоминание о сне: «Мы созданы из вещества того же, что наши сны. И сном окружена вся наша маленькая жизнь». Двойничество - это один из главных приемов, используемых «новым романом». Робб-Грийе культивирует ситуации, относительно которых неясно, с кем они происходят и происходят ли вообще, тем более что у каждого персонажа иногда по несколько двойников.

Робб-Грийе сам сформулировал основные правила своего метода так: хороший герой - тот, у которого есть двойник. Хороший сюжет - максимально двусмысленный; в книге тем больше истинности, чем больше в ней противоречий; правдоподобие важнее правды; «экспрессивные метафоры» следует систематически заменять «оптическим описанием».

Развитие сюжетной линии в фильме происходит по тому же пути, как часто и в искусстве барокко - от Космоса к Хаосу. Барокко - это вторжение Времени в античный Космос, когда рушится представление о Неизменном. Это - искусство, открывшее эфемерность мира. Ту же модель мы наблюдаем и в фильме. Камера словно врывается в пространство неизменного Космоса. Ее движение, основанное на панорамах, тревеллингах вызывает ощущение барочной усложненности, преодолевающей прямолинейную простоту движения - своего рода бесконечная складка. Она словно исследует пространство-время барокко. Эффект этого возникает благодаря созданию особой атмосферы тяжеловесной перегруженности, дистанцированности пространства и предметов, его заполняющих. Здесь ощущается абсолютно иная, неестественная акустика, поглощающая и искажающая произнесенное. Движение камеры есть само воплощение времени, которое словно врывается в этот замкнутый, остановившийся мир.

Время неизменно связано с памятью, которая определяет человека. Отсутствие ее делает героя просто персонажем X, просто Мужчиной или просто Женщиной. Забывая, человек теряет себя. Об ощущении этого процесса человеком был снят А. Рене фильм «Хиросима, моя любовь». В Мариенбаде персонажи словно вновь встретились, однажды потеряв память в Хиросиме. Слово произошло некий взрыв, лишивший персонажей времени и памяти. Вспомнить не получается. Лишь предметы, как немые свидетели, как островки воспоминаний, говорят о прошлом. Но о каком?..

Как было сказано выше, человеческая память - одна из центральных тем ранних фильмов А. Рене. Визуально она часто моделируется через особый режим работы камеры - изучающее движение, наблюдение и стоп-кадры, врезки, похожие на скульптурные композиции. Статуи - застывшая память о времени. Движение камеры - это попытка вспомнить, установить утраченные связи между предметами, людьми - путешествие в прошлое. Настоящее время² лишь призвано выявить утраченное. Например, в фильме «Ночь и туман» камера, начиная исследовать настоящее, словно оживляет события прошлого. В этом смысле такая «археологическая» составляющая универсуума А. Рене схожа с универсуумом фильмов А. Тарковского. Это - особая форма континуального видения, являющаяся отражением главных причинно-следственных связей.

Кадры же, напоминающие «флэш-беки», есть своеобразные *pars pro toto*³, строящиеся по принципу «воспоминания-укола». Яркий дискретный фрагмент - это вспышка памяти, «прошлое в настоящем», первый же континуальный тип времени напоминает скорее формулу «настоящее в прошлом».

В фильме существуют одновременно две концепции времени. Причем, и одна, и другая присуща как творчеству Рене, так и Робб-Грийе. Разница лишь в акцентах. Как считают некоторые исследователи, Рене более континуален, а Робб-Грийе дискретен. Отсюда и два типа времени, создаваемого различными режимами работы камеры. Как очень точно определил Делёз их различия: «у Рене - «Архитектура времени», а у Робб-Грийе - «Вечное настоящее», оторванное от собственной темпоральности». Рене видит «Мариенбад...» как картину прошлого, а Робб-Грийе «видит прошлое в форме острия настоящего».

Эти два подхода к репрезентации времени станут основополагающими как для одного, так и для другого автора. Время Рене более континуально, а время Робб-Грийе более дискретно. По всей видимости, вкупе они наиболее полно воспроизводят механизм переживания человеком темпоральности, иллюстрируя прустовский процесс поиска и обретения времени. В определенном смысле авторы продолжают путь М. Пруста, у которого память превращается из механизма описания в объект описания. Единственно, в чем они кардинально расходятся с писателем - это в понимании конечной цели. Для Пруста необходимо вспомнить, обрести утраченное время, а для Рене и Робб-Грийе в этой работе ценность воспоминания аналогична ценности фантазии. В результате чего важным становится только сам путь ментального путешествия, для которого непринципиально, было это или не было в реальности. Все одинаково реальное и одинаково иллюзорное демонстрирует тщетность претензий человека на нерушимость созданной им рационалистической модели мира. Как символ этого, возникновение двух основных пространств: гостиницы в стиле барокко и классицистского сада. Сад есть некая «рационалистическая надстройка» над «барочным фундаментом».

¹ Протей — морское божество, сын Посейдона, обладавший способностью принимать любой облик.

² Говоря о настоящем времени в кинематографе, имеется в виду лишь психологическое ощущение, возникающее у зрителя во время просмотра. Поскольку время фильма фактически всегда прошлое.

³ Часть вместо целого (лат.).

Итог фильма - это превращение классицистского сада в барочное пространство. Где уже сами газоны, клумбы, бассейны начинают напоминать зеркала в оправе. Зеркала - таинственные объекты, умножающие героев и одновременно делающие их призраками. Это отражение как раз и есть элемент, создающий предельность классической формы, уводящий их в область кажимости. Создается атмосфера, в которой отсутствует личностная воля. Ж. Делёз назвал персонажей Рене и Робб-Грийе «зомби», подчеркивая кататоническую¹ природу образов «Мариенбада». Они находятся в странном состоянии некоего сна, в котором словно плывут по течению, не имея возможности и желания остановиться. Это - специфическое обезволивание, слияние, подчинение внешней силе, которая, соединяя реальность и фантазию, предмет и человека, превращает их в бесконечную барочную складку. Все происходит словно во сне, по воле некоей таинственной силы, разыгрывающей это представление. Герои теряются в парке, в котором, казалось, невозможно потеряться. В нем нет ни цветка, ни дерева, только гравий, мрамор и прямые линии, создающие пространства, плоскости «без единой тайны»...

Список литературы

1. **Рене Ален:** сборник. М.: Искусство, 1982.
2. **Робб-Грийе Ален.** В прошлом году в Мариенбаде / пер. с франц. В. Румянцевой. М.: Музей кино, 1999.
3. **Leperechey Sarah.** Alain Resnais: une lecture topologique. Paris - Montréal - Budapest: L'Harmattan, 2000.
4. **Oms Marcel.** Alain Resnais: biographie. Paris: Rivages, 1988.
5. **Roob Jean-Daniel.** Alain Resnais: biographie. Lyon: La Manufacture, 1986.

“NEW NOVEL” INFLUENCE ON ALAIN RESNAIS’S EXPERIMENTAL CINEMATOGRAPH

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov, Ph. D. in Art, Associate Professor

*Sector of European Cinema of Research Institute of Cinematography
Department of Film Art Study of All-Russian University of Cinematography named after S. A. Gerasimov
vinogradov_v.v@mail.ru*

The article is devoted to the description of the period in the history of cinematograph (the end of the 50s - the beginning of the 60s), connected with the search of the new means of expressing “memory space” on the screen by the example of the French producer Alain Resnais’s creativity. Two of his works - “Hiroshima, my love” and “Last year in Marienbad” - are analyzed in this article.

Key words and phrases: baroque; existence; “new novel”; “new wave”, memory, temporality, classicism.

УДК 778.5

Статья посвящена самым первым работам «второй волны» французского киноавангарда, начавшейся с дадаистских экспериментов. Художественная практика дадаизма становится основой для обновления существующей модели кинематографа 1920-х гг. В статье уделяется место не только описанию общей ситуации, связанной с возникновением авангарда, но и разбору некоторых знаковых работ этого направления.

Ключевые слова и фразы: дадаизм; киноавангард; рейограмма; анаграмма; сюрреализм; хронотография.

Владимир Вячеславович Виноградов, к. искусствоведения, доцент
*Кафедра киноведения
Всероссийский университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК)
vinogradov_v.v@mail.ru*

РОЖДЕНИЕ ВТОРОЙ ВОЛНЫ ФРАНЦУЗСКОГО КИНОАВАНГАРДА ©

В период 1920-1922 гг. дадаизм становится самым популярным художественным течением в Европе. Возникший в Швейцарии, Дада уютно располагается в Германии и Франции.

С самых первых своих шагов дадаизм развивается в двух направлениях: первая группа - т.н. «абсолютный Дада», возглавляемая Т. Тцара, и «политический Дада» - группа Р. Гюльзенбека. По окончании войны группа Т. Тцары переезжает во Францию, где к ней присоединяются писатели и художники, близкие дадаистским принципам: Франсис Пикабия, Марсель Дюшан, Блез Сандрар, Андре Бретон, Луи Арагон и др.

«Политический Дада» в 1917 году располагается в Германии (Рихард Гюльзенбек, Рауль Гаусман, Йоханнес Баадер, Вальтер Меринг, Георг Гросс, Джон Гартфильд). Кроме «политического Дада» в Германии организовывается и группа «абсолютного Дада», главой которого становится поэт Курт Швиттерс.

© Виноградов В. В., 2011

¹ Кататонический синдром характеризуется возникновением у человека состояния «оцепенения», «восковой гибкости».