

ТЕХНИКА МОНТАЖА КАК ПРИЗНАК ЛИТЕРАТУРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ РОМАНА И.МАКЬЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ»

Постановка проблемы. Кинематографическая культура в последнее время захватывает сознание современного человека. Нередки случаи, когда именно после выхода фильма на широкий экран, особенно популярной становится книга, по мотивам которой снято данное кино. Такая массовость кинематографа повлекла за собой широкую эскалацию данного вида искусства в другие формы культуры. Особенно ярким становится использование в литературе определенных кинематографических приемов, которые помогают расширить перцептивное поле читателя, сделать образ, возникающий при чтении, более глубоким и объемным. В отличие от литературы, киноиндустрия владеет более широким спектром инструментов воздействия на человека: это и живые зрительные образы, обеспечивающие большую степень визуализации, и звуковые эффекты, не только задействующие воображение и зрение, но и помогающие сделать фреймы киновосприятия, предложенные режиссером, максимально реалистичными, создавая эффект живого присутствия в смоделированной художественной реальности.

Особенно тесное взаимодействие с кинематографом из всех известных современных английских авторов имеет Иэн Макьюэн – классик нынешней британской прозы. В его художественном портфолио мы найдем не только малую прозу или глубокие философско-психологические романы, но и ораторию, оперу, а также пьесу и сценарии к фильмам. Творчество этого автора наглядно показывает, что сегодняшние писатели охотно обращаются к другим формам искусства в поисках необходимого инструментария для более отточенной и реалистичной образности своих текстов. Таким образом,

целью исследования является этот мощный процесс перекодирования художественного метаязыка кино на метаязык литературы мы предлагаем рассмотреть на примере «букеровского» романа И. Макьюэна «Искупление» (2001).

Прежде чем обратиться непосредственно к самому тексту, рассмотрим теоретическую базу и кратко осветим работы, на которые мы опирались в своем исследовании. Так, попытку дать определение понятию кинематографичности предпринимает И. А. Мартыанова в своей монографии «Киновок русского текста. Парадокс литературной кинематографичности» [2]. По ее мнению, данный термин предполагает следующее значение: «характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы: кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте» [2]. Другими словами, кинематограф не изобретает новый способ подачи текста, а лишь акцентирует внимание на монтажной особенности принципов построения художественных произведений. На основе этого труда отечественного ученого, а также богатого материала исследований Т. Г. Можяевой [3], В. П. Руднева [4], С. М. Эйзенштейна [8], М. А. Фоминой [5] и др. будет построен наш анализ техники монтажа романа И. Макьюэна «Искупление» как признака литературной кинематографичности текста.

Мы предлагаем рассмотреть механизм использования техники монтажа как кинематографического кода, реализующегося на композиционном уровне данного произведения. По определению В. Хализева, монтаж в литературе – это способ построения художественного произведения, при котором преобладает дискретность изображения, его «разбитость» на фрагменты и функция которого заключается в «констатации случайных связей между фактами, обыгрывании диссонансов, интеллектуализации произведения» [7,

с. 110]. Для такой композиции характерно использование лирических отступлений, хронологических перестановок и временных смещений, которые актуализируют внутренние эмоциональные связи между ситуациями, событиями, персонажами и которые более важны, чем логические, причинно-следственные связи.

Обратим внимание на первую часть романа «Искупление», написанную, по замечаниям исследователей, в духе Джейн Остен и повествующей о детстве начинающей писательницы Брайони Толлис и любовной истории между ее старшей сестрой Сесилией и Робби Тернером, сыном прислуги. Вначале сюжет разворачивается вполне линейно и последовательно, но чем глубже автор погружает читателя в историю семейства Толлис, тем заметнее становятся многочисленные лирические отступления, затягивающие ход действия: например, описание писательского хобби Брайони и специфики ее мировоззрения замедляется философскими рассуждениями подростка о том, что как душа, сознание человека способны управлять его телом (сцена с разглядыванием собственной руки), а также перемежается с рассказом о жизни Сесилии Толлис, который, в свою очередь, включает в себя подробную историю о появлении в доме драгоценной вазы.

Так же примечательно и разделение данной части на главы:

- первая, третья, седьмая, десятая, тринадцатая и четырнадцатая главы показывают читателю мир дома Толлисов таким, каким его видит 13-летняя Брайони;

- во второй, четвертой и девятой ведущей героиней становится уже ее старшая сестра Сесилия;

- в пятой главе мы видим точку зрения Лолы, приехавшей погостить к Толлисам вместе с братьями-близнецами по причине грядущего развода их родителей;

- шестая и двенадцатая глава – домашний мир глазами матери семейства Эмилии, страдающей головными болями и обостренным благодаря болезни слухом;

- восьмая и одиннадцатая глава – показывает взгляд на данное семейство и все происходящее внутри него, который принадлежит Робби Тернеру, сыну прислуги и возлюбленному Сесилии.

Некоторые эпизоды намеренно повторно репрезентируются для того чтобы показать происходившее и с позиции участников события, и с точки зрения стороннего наблюдателя, который точно не знает, что происходит, а может лишь догадываться. Например, сцену, разыгравшуюся у фонтана между Сесилией и Робби, сначала мы видим, словно находясь рядом с влюбленными, а затем Макьюэн меняет оптику повествования, показывая происходящее глазами Брайони, наблюдавшей за происходившим из окна. Маленькая писательница не слышит разговора, и ей остается только додумывать реплики между героями, что приводит к ошибочному толкованию данного случая. Тот же прием автор использует и применительно к сцене первой близости между Сесилией и Робби в библиотеке, став свидетелем которой Брайони окончательно утвердилась в своем неверном мнении о том, что Робби – маньяк, а не пылко влюбленный в ее сестру друг семьи. Многие другие микросюжеты последовательно повторяются, только в различных интерпретациях остальных персонажей. Подобная полиперсональность позволяет читателю посмотреть на одно и то же событие с разных сторон, ракурс видения здесь легко сопоставляется с движением двух камер, имеющих разные фокусы восприятия. Подобное переключение между несколькими пространственно-временными пластами носит название **параллельного монтажа**, где сцена из одной сюжетной линии быстро переносится в сцену из другой. Этот прием показывает, как одно действие протекает в реальной жизни (Робби и Сесилия), а параллельное – в воображении героя (в данном случае в писательской фантазии Брайони Толлис).

К тому же большую роль здесь играет не только сама смена планов, но и тот смысл, который возникает при их особом соположении. Данный прием носит название **эффект Кулешова**. В данном романе И. Макьюэн, используя указанный прием, добивается создания высокой степени трагичности повествовательного пафоса, так как читатель видит, насколько сильно ошибается Брайони, столь искусно домысливая происходящее в своем порыве романиста, что впоследствии становится роковой ошибкой в судьбах героев.

Основное повествование постоянно переключается с одного пространственно-временного пласта на другой. Из точки **настоящего** времени (события в доме Толлисов, связанные с приездом старших детей) автор переносит читателя то в **прошлое** (история дядюшки Клема, которому принадлежала старинная ваза, воспоминания Сесилии о ее отношениях с Робби в Кембридже), то в **будущее** (упоминания о грядущих мемуарах уже 60-летней Брайони, постоянное ощущение Сесилии, что она «все видит так, будто происходящее стало достоянием далекого прошлого» [1, с. 73], будто «все это уже было, происходило давным-давно, и все последствия этого <...> предопределены» [1, с. 81], надежды Пола Маршалла о грядущем участии Британии в войне с фашистами [1, с. 75], размышления матери семейства о том, что она будет делать после того, как выйдет из комнаты, указание на то, что Робби в последующие годы нередко «будет мысленно возвращаться» [1, с. 133] к тем минутам, когда он беззаботно шел в праздничном костюме на ужин к семейству Толлис, его же мысли о том, что с ним будет в 1955, 1962, как сложится его карьера врача и т.д). К тому же регулярное упоминание о том, что герои впоследствии будут трепетно вспоминать этот день, тщательно перебирая детали, намекает читателю на то, что должно случиться что-то непоправимое, но пока мы не знаем, что именно. Здесь британский автор использует свой излюбленный метод - **прием саспенса**, постепенно нагнетающий ощущение тревожности и так часто использующийся именно в кинематографе.

Таким образом, читателю предлагается посмотреть на события с разных ракурсов, активно разворачивающиеся действия замедляются благодаря многочисленным ретардационным описаниям и ретроспективным и перспективным лирическим отступлениям. Данное явление в кинематографе носит название **эффекта кинематографического «сгущения времени»**, который, в свою очередь, довольно часто используется именно в монтажной композиции. Подобные хронологические перестановки и временные смещения также являются основой монтажного построения текста, для которого, по мнению Кулешова [7, с. 277], монтажные стыки, образующиеся в результате использования такого рода композиции, гораздо важнее, чем предметы, попавшие в кадр.

В заключение необходимо также отметить, что вышеперечисленные приемы использованы не только внутри каждой части романа, но и на уровне разделения текста на сами части. Так, первая и вторая часть монтируются по принципу контраста («джейн-остеновский» роман и стилизация под Э. Хэмингуэя), который так же является маркером кинематографичности текста, поскольку именно гетерогенность этих макросюжетов обуславливает их сопоставление. А финал третьей части и соответственно самого романа – неожиданное «включение» из наших дней, где впервые мы видим повествование от первого лица – Брайони Толлис, 77-летней успешной писательницы, которая готовится к собственной смерти и открывает читателю совсем иной, «реальный» исход событий, где нет счастливого воссоединения влюбленных друг в друга Сесилии и Робби, а есть только констатация фактов их трагической гибели в военное время. Классический роман превращается в постмодернистский, обнажая в своей основе метапрозаическое повествование, столь часто использующееся в киноиндустрии в качестве т.н. драматического приема, когда изначально зрителя заставляют поверить в реальность происходящего (что мастерски делает Макьюэн в главе о Дюнкеркской операции), а затем опровергают так тщательно и практически документально выстроенную нарративную, показывая

реципиенту, что все происходящее – всего лишь вымысел, авторская игра и искусная манипуляция.

Логика рассуждения подводит нас к **выводу** о том, что кинематографический код, использованный в художественном произведении, выполняет две основных функции:

- 1) реальную (подчеркнутая документальность, ориентация на достоверность изложенных фактов);
- 2) ирреальную (фантастичность вымысла, множественность альтернативных финалов, определяющих в своей совокупности такое логико-философское понятие как семантика возможных миров).

Современная художественная словесность все чаще обращается к кинокультуре, которая помогает литературному повествованию стать реалистичнее и объемнее. В своем интермедийном романе «Искупление» И. Макьюэн подобно прибегает к использованию монтажной техники как к способу, который погружает нас в сознание каждого из героев, дополнительно обогащая смысл и подтекст сюжета, и акцентирует наше внимание на вариативности точек зрения, которая может привести (и приводит) бытие персонажей к фатальному исходу.

В **перспективе** данное исследование может быть дополнено лексическим анализом оригинального текста как разбора микроуровня реализации кинематографического кода в указанном романе.

Список литературы

1. Макьюэн И. Искупление. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.
2. Мартьянова И. А. Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.
3. Можеева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) : дис. ... канд. филол. наук / Барнаул. гос. пед. ун-т; науч. рук. Л. А. Козлова. Барнаул, 2006. 167

4. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
5. Фомина М. А. Лингвистические средства реализации монтажа в художественном произведении // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. №32 (213). С. 153–156.
6. Шуть В. Я. Кинематографический прием саспенса в эссеистике Юрия Андруховича // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 3–2. – С. 1–3.
7. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Академия, 2009. – 432 с.
8. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. — 456 с.