

Кошикова Алена Владимировна

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ КОД В РОМАНЕ ИЗНА МАКЬЮЭНА "НЕВЫНОСИМАЯ ЛЮБОВЬ"

В статье рассматриваются инструменты применения киноприемов в современной литературе на примере романа И. Макьюэна "Невыносимая любовь". Наиболее подробно исследуется реализация техники монтажа на микроуровне (лингвистическая семантика предложения) и макроуровне (композиция) художественного текста. По мнению автора статьи, И. Макьюэн обращается к монтажной технике повествования в определенных сюжетных эпизодах. Проведенный анализ завершается выводом о функции монтажной поэтики текста как элемента кинематографичности текста.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/7-3/6.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(61): в 3-х ч. Ч. 3. С. 24-28. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/7-3/

© 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: phil@gramota.net

УДК 778.5: 82-31

В статье рассматриваются инструменты применения киноприемов в современной литературе на примере романа И. Макьюэна «Невыносимая любовь». Наиболее подробно исследуется реализация техники монтажа на микроуровне (лингвистическая семантика предложения) и макроуровне (композиция) художественного текста. По мнению автора статьи, И. Макьюэн обращается к монтажной технике повествования в определенных сюжетных эпизодах. Проведенный анализ завершается выводом о функции монтажной поэтики текста как элемента кинематографичности текста.

Ключевые слова и фразы: кинематографичность; монтажная композиция; кинематографический код; ассоциативный монтаж; клиповый монтаж; стоп-кадр; эффект кинематографического сгущения времени; параллельный монтаж; прием саспенса.

Кошикова Алена Владимировна

Кубанский государственный университет

kav-tutor@mail.ru

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ КОД В РОМАНЕ ИЭНА МАКЬЮЭНА «НЕВЫНОСИМАЯ ЛЮБОВЬ»

Уже с первых десятилетий XX века, как только начал развиваться кинематограф, многие исследователи заговорили об активной экстраполяции данного вида искусства в остальные формы культуры. Поначалу киноиндустрия в значительной степени опиралась на литературу, которая, в свою очередь, обладала богатым материалом, столь необходимым для кинематографа. И в наши дни популярным остается использование сценариев, базирующихся именно на уже написанных и изданных художественных текстах. То есть на первых порах взаимодействия этих двух видов искусства достаточно очевидно первостепенность литературы и вторичность кинематографа. Однако подобное «сотворчество» оказало огромное влияние на литературу как таковую, впоследствии выдвинув само киноискусство на первый план. Как отмечает Ю. Б. Борев в своем учебнике «Эстетика», «кино превосходит театр, литературу, живопись в создании зрительных подвижных образов...» [3, с. 182], так как является по своей природе продуктом синтетическим, соединившим в себе методы и приемы других искусств. Во время данного процесса синтеза происходит интерсемиотичность, т.е. перекодировка художественного метаязыка других искусств на метаязык кино [11, с. 11]. Именно эта культурная полиморфность текста позволяет нам говорить о таком понятии, как кинематографический код литературы.

Попытку дать определение понятию кинематографичности литературного произведения делает И. А. Мартыанова в своей монографии «Киновок русского текста. Парадокс литературной кинематографичности» [6]. На основе этого труда, а также других работ таких исследователей, как Т. Г. Можяева [7], В. П. Руднев [9], С. М. Эйзенштейн [13], М. А. Фомина [10] и др., мы постараемся выделить основные отличительные признаки присутствия кинематографического кода в литературе, а также продемонстрировать его реализацию в современной английской художественной словесности на примере романа «Невыносимая любовь» британского писателя Иэна Макьюэна. Творчество именно этого автора наглядно показывает, что современная литература все чаще и чаще стала обращаться за определенными инструментами к кинематографу как к искусству, которое «не отражает реальность, а создает свою реальность, творит ее, как Бог, со своими законами, противоречащими законам физики» [9, с. 131]. Рассмотрим поэтапно механизмы реализации кинематографической эстетики в указанном романе И. Макьюэна, взяв для детального анализа первые две главы произведения, так как полагаем их наиболее интересными для подобного рода разбора по причине богатого наличия в тексте инструментов реализации киноприемов.

Кинематографический код в литературе реализуется в основном на макроуровне (композиция) и микроуровне (лингвистическая семантика предложения) [10]. В основе макроуровня литературной кинематографичности лежит наиболее заметная техника – принцип монтажа, механизмам работы которого посвящены работы С. М. Эйзенштейна [13], Вяч. Вс. Иванова [4, с. 141-378], А. Г. Раппопорт [8, с. 18] и др. Согласно определению В. Е. 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» [12, с. 110]. Для монтажной 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.

Так, начало романа «Невыносимая любовь» совпадает с центральной точкой повествования, которой является simultанность прикосновения руки главного героя к бутылке вина и мужского крика, раздавшегося в поле. В первых строках текста на основе контрапункта монтируются две противоположные по эмоциональному наполнению сюжетные ситуации: пикник двух влюбленных и катастрофа, случившаяся с воздушным шаром. Именно эта антитеза ложится в основу выбранных нами первых двух глав романа. А так как впоследствии эта соположенность тактильного и аудиального образов будет играть роль отправной точки в повествовании, к которой будет постоянно обращаться герой в попытках проанализировать случившееся, то налицо использование Макьюэном приема **ассоциативного монтажа**.

Здесь стоит отметить, что монтаж, наблюдаемый в этой части повествования, отличается от явления фрагментарной прозы, в которой сюжетные ситуации соединяются произвольно, стохастично, именно тем, что в монтажной технике стык кадров порождает особенный внутренний смысл, так что их соположение нельзя назвать случайным. Данный феномен в киноискусстве носит название эффект Кулешова. Но если кинематограф способен нам показать только внешнее, а литература – ситуацию изнутри, то подобное использование киноприемов в литературе значительно обогащает структуру текста, показывает внутренние скрытые смыслы более наглядно, заставляя подтекст ощутимо проступать сквозь событийную канву произведения и делая рецепцию конфликта читателем более объемной.

Вернемся к описанию разворачивающихся на поле событий, которое представлено с точек зрения разных персонажей. Изначально мы обзораем пикник глазами главного героя Джо, сидевшего под дубом, а затем устремившегося на помощь мальчику в воздушном шаре, – «I was kneeling...» («я стоял на коленях...»), «...I was stretching...» («...я протягивал...»), «...I was running...» («...я мчался...») [14, p. 1]. Далее объектив камеры волею автора-режиссера перемещается в точку над полем, Макьюэн намеренно это подчеркивает словами «I see us <...> through the eyes of the buzzard» («я гляжу на нас <...> глазами ястреба») [ibidem]. И следующие же предложения снова меняют оптику повествования, акцентируя наше внимание на личных местоимениях 1-го лица: «I approached...» («я приближаюсь...»), «...Parry and I...» («Перри и я...») и т.д. [ibidem, p. 2]. Таким образом, невидимая глазу камера объектива не только показывает нам событие с разных ракурсов, но и замедляет активно, даже можно сказать, стремительно разворачивающееся действие, длительность которого в реальности заняло бы считанные секунды, а в тексте Макьюэна растягивается на целую главу, 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 [Цит. по: 12, с. 277], монтажные стыки, образующиеся в результате использования такого рода композиции, гораздо важнее, чем предметы, попавшие в кадр. И здесь в центре внимания уже первые две главы романа Макьюэна «Невыносимая любовь». Попробуем проанализировать авторские эксперименты со временем, отчетливо прослеживающиеся в этой части текста.

Последующие хронологические перемещения мы условно обозначим порядковыми номерами, соответствующими их очередности появления в тексте, а буквенными обозначениями укажем на лирические отступления – рефлексивные размышления главного героя, фабульно практически не связанные с линией повествования. Как мы уже упоминали, открывается первая глава сценой трагедии, постепенно разворачивающейся на поле (1), но описание этой картины прерывается воспоминаниями Джо о встрече в аэропорту с Клариссой (2). Эта ретроспектива еще дальше отдаляет читателя от описания случившегося с шаром с помощью лирического отступления в формате размышлений Джо в аэропорту о непохожести и одновременном сходстве людей разных наций и профессий (А) и последующего после встречи разговоре с Клариссой о Джоне Китсе, умирающем в Риме (3). Очевидно, что Макьюэн старается максимально отвлечь читателя от трагедии, уводя своего реципиента на все большую временную глубину. Затем в рассуждениях Клариссы о Китсе вклинивается описание того, как герои едут на пикник (4), и с этой временной точки автор впервые делает перспективный временной скачок в сознании главного героя, упоминая о грядущих после трагедии размышлениях о погоде (5), которые должны помочь Джо разобраться в причинах случившегося. Но что именно произошло, читатель даже на этом этапе еще не знает. Далее от этих размышлений о погоде мы снова переносимся в прошлое, где Джо и Кларисса были относительно счастливы (6). Из будущего времени мы снова перемещаемся в прошлое, снова минуя описание самого ключевого события. И только после краткого упоминания об относительном счастье двух влюбленных Макьюэн снова возвращается к сцене трагедии с шаром (7). Но и здесь автор снова откладывает описание катастрофы, предлагая вниманию читателя размышления Джо о разобщенности людей во время трагедии снова в форме лирического отступления, намеренно замедляющего активное повествование (Б). А рассказ о попытке достать мальчика из шара (возврат в настоящее) комментируется последующими показаниями участников в ходе расследования случившегося, т.е. снова происходит временной скачок в будущее (8). Затем от этих будущих показаний автор переходит снова к трагедии, а точнее, к детальному изображению участников катастрофы вкупе с их краткой биографией (9). Здесь бегущие на помощь мальчику фигуры словно замирают на поле, и Макьюэн бегло дает каждому из участников краткую, но емкую биографическую справку (имя, возраст, семейное положение, занимаемая должность, место жительства). Эта почти протокольная характеристика имеет определённые сходства с таким кинематографическим приемом, как **стоп-кадр**, который возникает именно при эффекте остановки движущегося экранного изображения. В данном тексте этот прием вводится в повествование, чтобы лучше продемонстрировать аналитический склад ума Джо Роуз, и способствует очередному замедлению описания трагедии с шаром, что в достаточной степени характерно для жанра киносценария. Впоследствии повествование о катастрофе вновь переносится в последующие после печального события дни, и читатель вновь слышит мучительные воспоминания (снова ретроспектива) Джо о том, кто же первый отпустил шар (10). В своих думах герой уходит в очередные рассуждения о природе человеческого эгоизма – лирическое отступление, еще больше отдаляющее читателя от самих фактов случившегося (Б). Но после очередного скачка в дни, которые последовали за трагедией, Макьюэн все-таки опять возвращается к сцене на поле, которая в итоге завершается падением Джона Логана, одного тех, кто желал спасти мальчика, повиснув на веревке воздушного шара.

Подобное переключение между несколькими пространственно-временными пластами носит название **параллельного монтажа**, где сцена из одной сюжетной линии быстро переносится в сцену из другой.

То есть персонажи из одной сцены не знают, что с ними будет впоследствии, хотя читатель-зритель уже частично владеет этой информацией, либо, наоборот, герой одной из сцен знает, что будет дальше, и намекает на это реципиенту текста. А тот факт, что все кадры показаны в виде относительно коротких отрезков, позволяет говорить и об использовании т.н. **клипового монтажа**.

Макьюэн с самого начала подчеркивает свое стремление замедлить повествование и прямой фразой главного героя: «I holding back, delaying the information» («я мешкаю, тяну с рассказом») [14, р. 2], – и с помощью детального и в то же время метафорического описания фигур на поле, расстановка которых сравнивается с положением шаров на бильярдном столе. Помимо того, что благодаря такой подаче материала автор объясняет читателю, как видит мир прагматик Джо, Макьюэн еще и намеренно оттягивает описание самой катастрофы, читатель вместе с героями понимает, что случилось что-то страшное, но что именно, еще неясно. Усиливается столь любимая этим британским писателем атмосфера тревожности перед ужасной неизвестностью – **прием саспенса**, так часто использующийся именно в кинематографе. Для создания этого эффекта характерны следующие приемы, наглядно подтверждающие присутствие этого кинематографического явления в данном романе:

1) замедление съемки (осуществляется с помощью развернутых описаний деталей, показанных крупным планом, действий, намеренно растянутых во времени, ретроспективных и перспективных хронологических трансформаций и перемещений);

2) использование элементов триллера, которые и создают ощущение напряженности (тревожные настроения, намеки на грядущую катастрофу и ее трагические последствия на контрасте с описанием мирного пикника двух влюбленных).

Далее проанализируем микроуровень реализации кинематографического кода на примере анализа лексического и синтаксического пластов повествовательной канвы романа «Невыносимая любовь». В данном случае при разборе языковых киноприемов мы будем опираться в основном на классификацию, предложенную Т. Г. Можяевой [7].

Так, большую роль в создании кинематографического эффекта играет лексика, которая придает повествованию сенсорный характер. Читаем у Макьюэна: «...the cool neck and the black foil **touched** my palm, we heard a man's shout» («холодное горлышко бутылки и черная фольга **коснулись** моей ладони, мы услышали мужской крик») [14, р. 1] (данная фраза почти дословно повторяется в тексте три раза, что подчеркивает значимость этого момента в дальнейшем развитии сюжета – «this was the moment, this was the pinprick on the time map» («этот момент – флажок на карте времени») [Ibidem], «the **encounter...**» («**столкновение...**») [Ibidem, р. 2], «...to give off a heat I could **feel...**» («я **чувствовал** тепло...») [Ibidem, р. 3], «...**feel** of her hand...» («...**ощущение** ее руки...») [Ibidem, р. 5], «I **squeezed** her hand...» («я **сжал** ее руку») [Ibidem, р. 7], «...I **felt** its force on my back» («...я **почувствовал** толчок в спину») [Ibidem, р. 9], «I **caught the smell** of urine» («я **чувствовал** запах мочи») [Ibidem, р. 10], «the rope **ran through** my grip, **scorching** my palms» («веревка **рванулась** из моих рук, **обжигая** ладони») [Ibidem, р. 13] и др. Обилие глаголов сенсорной группы относится именно к описанию ключевой сцены трагедии, и только потому, что герой не просто излагает историю случившегося, а пытается проанализировать причины катастрофы, свое собственное поведение, в повествовании включаются глаголы мыслительной деятельности.

В свою очередь, соматическая лексика, в частности, существительные, обозначающие части тела человека («hand» (рука) [Ibidem, р. 7], «palms» (ладони) [Ibidem, р. 13], «skin» (кожа) [Ibidem, р. 5], «leg» (нога) [Ibidem, р. 8], «feet» (ступни) [Ibidem], «head» (голова) [Ibidem, р. 13], «ankle» (лодыжка) [Ibidem, р. 15]), усиливает впечатление от передачи физических ощущений. Другими словами, на первом месте у Джо в описании несчастного случая лексика сенсорного восприятия, глаголы чувствования. То есть читатель, как и герой, должен сначала ощутить, увидеть, получить информацию с помощью органов чувств и уже потом обрабатывать эти факты, анализировать и интерпретировать их, что характерно для киноискусства, которое заставляет читателя-зрителя именно воспринимать информацию, моделируя объемный и глубоко реалистичный медиатекст.

Использование звуковых и оптических приемов также является маркерами реализации кинематографического текста в романе Макьюэна. Актуализируется процесс вглядывания героя в происходящее, стремление ухватить каждую ускользающую деталь, значимую подробность, о чем говорит обилие визуализирующей лексики: «saw» (видеть) [Ibidem, р. 1], «look across» (бросить взгляд) [Ibidem], «watched» (смотрели) [Ibidem], «observing» («observer») (наблюдать, наблюдатель) [Ibidem], «be visible» (быть видимым) [Ibidem, р. 5], «to admire» (любоваться) [Ibidem], «glimpsed» (увидеть мельком) [Ibidem], «my view» (мой взгляд) [Ibidem, р. 9] и др. Примечательна также и амбивалентность положения героя-повествователя, когда протагонист смотрит на себя как наблюдатель со стороны («...I was both first and third persons. I acted, and saw myself act» [Ibidem, р. 19] («Я одновременно был и участником, и зрителем. Я действовал и наблюдал свои действия со стороны»), которая, по мнению Е. В. Бакировой, являет собой стремление субъекта утвердить себя в происходящем [1].

Но, как и в любом фильме, помимо зрительного ряда, необходимо воздействие и аудиальное, чтобы задействовать все органы чувств реципиента: «a man's **shout**» («мужской крик») [14, р. 1], «called» (крикнуть) [Ibidem], «a child's **cry**» («детский крик») [Ibidem], «the wind that **roared** in the tall trees» («шумящие кроны ветра») [Ibidem], «in tune» (в интонации) [Ibidem, р. 5], «voice» (голос) [Ibidem], «on a **rising note** of fear» («на высокой от страха ноте») [Ibidem, р. 8], метафоричное «our words were like stones thrown down at his body» («наши слова сыпались на него, словно камни») [Ibidem, р. 11] и на контрасте «**lull**» (затишье) [Ibidem, р. 8].

Кроме обширного спектра синестической лексики, задействующей разнообразные органы чувств, текст Макьюэна отличается и обилием слов с противоположной семантикой – глаголами мышления/анализа («to mark» (отметить), «knowing what I know now» («зная то, что я знаю теперь») [Ibidem, р. 1], «think» (думать), «understood» (понимать), «I should make something clear» («я должен пояснить кое-что») [Ibidem, р. 10] и др.),

а также богатой терминологией («aftermath» (второй укос) [Ibidem, p. 2], «six figure in a flat green space» («шесть фигур на зеленой плоскости») [Ibidem], «colossus» («колосс»), «geometry» (геометрия), «initial conditions, the force and direction of this force» («исходные условия, сила и направление этой силы») [Ibidem], «angles of collision and return» («углы столкновения и отскока») [Ibidem], «mathematical grace» («математическое изящество») [Ibidem, p. 3], «dispositions» (диспозиции) [Ibidem], «hydrogen» (водород) [Ibidem], «nuclear» (атомный) [Ibidem] и пр.) Такая лексическая палитра выбрана Макьюэном, во-первых, чтобы отразить специфику образа мышления главного героя – научного журналиста с рациональным мышлением. Во-вторых, обильное использование определенных терминов является еще одним маркером кинематографического текста, который стремится быть максимально документальным и достоверным.

Также наряду с глаголами мышления и сенсорики в тексте, репрезентирующими кинематографический код, чаще всего в большом объеме присутствуют и акциональные глаголы, придающие повествованию динамичный характер и создающие событийную цепочку («running» (мчаться) [Ibidem, p. 1], «be racing» («броситься») [Ibidem], «approached» (приближаться) [Ibidem] «converge» (сходиться) [Ibidem, p. 2], «rushing» (устремиться) [Ibidem]). Необходимо отметить, что большинство глаголов движения, относящихся к катастрофе, даны в форме прошедшего длительного времени (Past Continuous), что позволяет говорить о болезненной для героя затянутости происходящего, описание которого, как мы помним, еще больше растягивается в воспоминаниях Джо, стабильно перемежаясь различными отступлениями-размышлениями и детальными описаниями-стоп-кадрами. В то время как события, произошедшие до катастрофы на поле (например, встреча Джо и Клариссы в аэропорту) и на большей временной глубине (переписка Джона Китса и Фанни Брон), подаются в форме *Past Simple* как простая констатация фактов. Грамматическая категория времени в данном случае является инструментом построения текста по принципу параллельного монтажа.

Кроме вышеописанных лингвистических особенностей кинематографичности текста, можно еще назвать и активное использование в тексте предлогов места при описании диспозиций участников на поле («from» (от) [Ibidem, p. 1-3], «around» (вокруг) [Ibidem, p. 1], «along» (вдоль) [Ibidem], «toward» (по направлению) [Ibidem, p. 3], «beyond» (вдали) [Ibidem, p. 2] и др.), что так важно при расстановке фигур в кадре; и темпоральные адвербиалы («earlier» (ранее) [Ibidem, p. 1], «now» (теперь) [Ibidem], «lately» (позже) [Ibidem, p. 7], «in the months after» («несколько месяцев спустя») [Ibidem], которые маркируют хронологические перемещения, обозначенные ранее, и позволяют проследить резкие переходы от настоящего времени к прошедшему, затем резко в будущее, а оттуда снова к происходящему в данный момент и т.д.

Напомним, что литературная кинематографичность в данном романе проанализирована нами на примере первых двух глав, которые посвящены описанию катастрофы, произошедшей с воздушным шаром на поле. Стоит отметить, что схожие киноприемы используются лишь еще в одном эпизоде романа – сцене покушения на убийство Джо в ресторане. В остальной своей массе «Невыносимая любовь» – повествование линейное, последовательное. Таким образом, можно сделать вывод, что монтажное мышление включается у главного героя при описании критических ситуаций, когда под угрозой оказывается его собственная жизнь, но на глазах погибает другой человек. Другими словами, стрессовый случай запускает в персонаже инстинкт самосохранения, который в свою очередь вторгается в сознание рационалиста, создавая в нем напряженную борьбу на границе осмысления своего персонального экзистанса и чувства нравственного долга перед обществом, обнажая «древний и неразрешимый моральный конфликт: “мы” или “я”?» [5, с. 26].

Кино и литература уже достаточно долгое время заимствуют друг у друга инструменты и приемы. Так, использование техники монтажа и киноприемов добавляет художественному тексту динамичности, в результате чего и рождается такое явление, как кинематографическая проза. Современная литература очень часто в поиске новых механизмов обращается к кинокультуре, которая, в свою очередь, позволяет стать повествованию более реалистичным и объемным. Использование И. Макьюэном в романе «Невыносимая любовь» монтажной техники в определенных эпизодах – это средство психологизма, способ погружения в сознание героя и акцент на значимых событиях, которые словно дробят, рушат привычную линейность мира для героя, явление, столь характерное для постмодернистского искусства: «Недоверие к позитивистскому званию, установка на плюрализм и релятивизм наиболее ярко отражаются в литературе постмодерна, создающей полисемичную модель текста, разрушающего линейность повествования, направленного на игру с читателем и активное сотворчество с ним, многозначность и множественность интерпретаций» [2, с. 3]. А постоянная смена перспектив и планов, зоны монтажных соединений, наполняемые специфическим смыслом в результате особого соположения гетерогенных сегментов, максимальные визуализация, аудиализация и сенсорика происходящего в совокупности порождают литературно-кинематографическую синестезию и трехмерную достоверность повествования (звук-образ-ощущение), позволяющие современному писателю моделировать в своём тексте новую, художественную реальность, документ, который может стать «самой достоверной фальсификацией» [9, с. 130].

Список литературы

1. **Бакирова Е. В.** Протагонист как наблюдатель: структурирующая роль взгляда в романе Ф. Кафки «Замок» // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 6. С. 368-372.
2. **Блинова М. П.** Мортальный сюжет в нравственно-философском пространстве малой постмодернистской прозы (русский и зарубежный опыт): дисс. ... к. филол. н. Краснодар, 2004. 236 с.
3. **Борев Ю. Б.** Эстетика: учебник. М.: Высш. шк., 2002. 511 с.
4. **Иванов Вяч. Вс.** Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 1998. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. 912 с.
5. **Макьюэн И.** Невыносимая любовь. М.: Эксмо, 2011. 336 с.

6. **Мартьянова И. А.** Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.
7. **Можаева Т. Г.** Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) : дисс. ... к. филол. н. / Барнаул. гос. пед. ун-т; науч. рук. Л. А. Козлова. Барнаул, 2006. 167 с.
8. **Раппопорт А. Г.** К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино / отв. ред. Б. В. Раушенбах. М.: 1988. С. 14-22.
9. **Руднев В. П.** Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
10. **Фомина М. А.** Лингвистические средства реализации монтажа в художественном произведении // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 32 (213). С. 153-156.
11. **Шуть В. Я.** Кинематографический прием саспенса в эссеистике Юрия Андруховича // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 3. Ч. 2. С. 11-13.
12. **Хализев В. Е.** Теория литературы. М.: Академия, 2009. 432 с.
13. **Эйзенштейн С. М.** Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. 456 с.
14. **McEwan I.** Enduring love. L., 1997. 247 p.

CINEMATIC CODE IN THE NOVEL BY IAN MCEWAN "ENDURING LOVE"

Koshikova Alena Vladimirovna

Kuban State University

kav-tutor@mail.ru

This article discusses the use of cinematic techniques in contemporary literature by the example of I. McEwan's novel "Enduring Love". The author studies in detail the implementation of the technique of montage at the microlevel (the linguistic semantics of sentences) and at the macrolevel (composition) of the literary text. According to the author, I. McEwan refers to the montage narrative technique in certain episodes of the plot. The conducted analysis is completed with the conclusion about the function of the montage poetics of the text as an element of its cinematic nature.

Key words and phrases: cinematic nature; montage composition; cinematic code; associative montage; rapid cuts; freeze frame; effect of cinematic thickening of time; parallel editing; technique of suspense.

УДК 398.224

В статье рассматриваются образы чудовищ-абаасы в якутском героическом эпосе олонхо. Абааһы является врагом людского племени – айыы аймаҕа, воплощением зла, отрицательного, уродливости. Во всех уровнях эпоса абаасы противопоставлено айыы аймага (идея, сюжет, характер, функции, имя, место обитания, манера исполнения песнопения, внетекстовые явления). Иногда встречаются также образы полуайыы-полуабааһы, которые потом становятся полноценными людьми.

Ключевые слова и фразы: фольклор; эпос; олонхо; образ; демонология; абааһы; чудовища.

Кузьмина Айгалина Ахметовна, к. филол. н.

Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов

Севера Сибирского отделения Российской академии наук

aitasakha@mail.ru

ОБРАЗ АБААҔЫ В ЯКУТСКОМ ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ ОЛОНХО

Образы чудовищ, представителей потустороннего мира, отрицательных персонажей в фольклоре, мифологии играют роль антагонистов (противников), хаоса, зла [7, с. 270], отрицательных персонажей [9]. Большой интерес представляет статья С. Ю. Неклюдова об образах потустороннего мира в фольклоре, где демонологию отнесли к устойчивой части мифологической традиции [8]. Мы намерены с этим согласиться, ибо даже в советские времена, когда религиозное верование, фольклор якутов были в забвении, народ «лучше» помнил *абааһы* – чудовищ, темных сил, нежели *айыы* – светлых сил, божеств.

Эпическое пространство в якутском героическом эпосе олонхо разделено на три мира: Верхний, где в основном обитают божества *айыы*, Средний, где живут люди (племена *айыы аймаҕа* и *кун уллуһа*) и духи-иччи, Нижний, населенный чудовищами-*абааһы* из рода *адьарай* – противниками главного героя. Завязка сюжета почти всегда начинается с того, что богатыри *абааһы* желают жениться на девушке *айыы*, затем, получив отказ родителей, брата девушки, крадут ее, т.е. хаос пытается нарушить устои космоса. Главный герой гонится за девушкой *айыы*, в пути преодолевает препятствия (встреча с женщиной *абааһы*), в конце убивает богатыря. Как отступление следует отметить, что образ *абааһы* встречается не только в олонхо, но и в сказках, мифах и легендах якутов. Своеобразны *абааһы* в шаманизме, которые в основном олицетворяют различные болезни и беды. В разговорной речи якутов слово *абааһы* означает что-нибудь ненавистное, плохое, *абааһы көр* – ненависть.

В олонхо дружба богатырей *абааһы* с людьми *айыы* невозможна, но в олонхо Вилюйского региона иногда устанавливается невраждебное отношение между богатырями *айыы* и *абааһы*. Так, богатырь *абааһы* Адьы-Будь в олонхо «Кулдус Бөгө» И. М. Харитоновна помогает главному герою. Также встречается образ полуайыы-полуабааһы Харыадылаан Бэргэна, которого потом признают человеком племени *айыы аймаҕа* [6, с. 77].