

КИНОСЦЕНАРИЙ КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ АНТИУТОПИИ ОЛДОСА ХАКСЛИ «ОБЕЗЬЯНА И СУЩНОСТЬ»

И.А. Нецадим

Научный руководитель: О.Л. Гиль,

кандидат филологических наук, доцент (ОмГПУ)

В данной статье рассматривается антиутопия Олдоса Хаксли «Обезьяна и сущность». Показано, как использование элементов сценарной формы (иллюзии движения камеры, монтажной композиции, разноплановости действия) позволяет автору расширить спектр изобразительно-выразительных средств в повествовании.

Ключевые слова: Олдос Хаксли; «Обезьяна и сущность»; киносценарий; кадр; средства художественной выразительности.

Олдос Леонард Хаксли известен всему миру как писатель, перу которого принадлежат такие произведения, как «Шутовской хоровод» (Antic Hay, 1923), «Контрапункт» (Point Counter Point, 1928) «О дивный новый мир» (Brave New World, 1932), «Остров» (Island, 1962) и другие. Но о Хаксли как сценаристе, создавшем сценарии к фильмам «Гордость и предубеждение» и «Джейн Эйр», знает далеко не каждый.

В 1948 г. Хаксли создал антиутопию «Обезьяна и сущность», соединяющую фрагменты художественного текста и киносценария. Кроме того, перед нами своеобразная «матрешка»: два друга случайно подбирают выпавший из грузовика сценарий, отправленный на утилизацию, его-то один из героев и публикует «без переделок и комментариев» [Хаксли 2010: 39], оказываясь в роли издателя.

Впервые элементы киносценария Хаксли использовал в романе «Шутовской хоровод» (*Antic Hay*, 1923) (см. сцену в кабаре), но в «Обезьяне и сущности» сценарий играет структурообразующую роль и, таким образом, имеет иную смысловую наполненность.

Текст, найденный персонажами романа Хаксли, синтезирует элементы киносценария и литературного текста. Уже само его начало являет собой изложение авторской мысли, но не происходящего на экране: «Музыка меняется; и если бы Дебюсси был жив, он сделал бы ее невероятно утонченной, аристократичной, начисто лишив вагнеровской похотливости и развязности, равно как штраусовской вульгарности. Дело в том, что на экране – предрассветный час, причем снятый не на “Техниколоре”, а на кое-чем получше. Кажется, ночь замешкалась во мраке почти гладкого моря, однако по краям неба прозрачно-бледная зелень – чем ближе к зениту, тем голубее» [Хаксли 2010: 39].

Автор сценария, за маской которого скрывается сам Хаксли, использует в повествовании не характерные для киносценария изобразительно-выразительные средства: эпитеты «жестокий удар» [Хаксли 2010: 44], «с болезненным замешательством» [Хаксли 2010: 112], сравнения «...грязными, словно у ребенка, костяшками пальцев» [Хаксли 2010: 99], «Словно пасущаяся овца, он ходит от растения к растению...» [Хаксли 2010: 62], метафоры: «утренняя звезда, <...> символ символов вечности...» [Хаксли 2010: 40], а также вводные конструкции «архинаместник, по счастью, слишком занят своими мыслями» [Хаксли 2010: 131]. Неоднократно описываются чувства героев, их мысли и реакции: «Восхищенный собственной дерзостью, он смотрит на нее» [Хаксли 2010: 95], «Помимо его желания какая-то сила неудержимо тянет его на прежнее место: он возвращается к двери...» [Хаксли 2010: 148]. Все это способствует раскрытию авторской мысли, но едва ли служебно для сценария.

Реплики героев (исключая Рассказчика) представлены со свойственным художественному тексту оформлением цитаты: «– Чего вы не дадите им немножечко полюбезничать? – добродушно осведомляется Кадворт» [Хаксли 2010: 65]. Сама форма изложения мало напоминает классический вариант сценария.

Таким образом, стилизуя текст под киносценарий, Хаксли ни на секунду не дает читателям забыть, что перед ними литературное

произведение. Тем не менее, элементы сценарной формы явно выделяют «Обезьяну и сущность» из ряда знаменитых антиутопий.

Опираясь на предложенную В.К. Туркиным схему сценария, возникшую в результате обобщения существующих классификаций [Туркин 2007: 151], мы, в свою очередь, попытаемся применить ее к «Обезьяне и сущности». Композиционно в сценарии можно выделить экспозицию – подготовку завязки действия, изображающую мир бабуинов, саму завязку с введением главного героя произведения, развитие действия от завязки к катастрофе, или перевороту, через кульминацию – Велиалов день, катастрофу (переворот) – побег главного героя – и развязку.

Сценарий, попавший в руки персонажей Хаксли, представляет собой последовательную смену кадров, полностью воспроизводящих развитие действия. Смена кадров происходит двумя способами: последовательно, если события происходят в одном месте и в одно время, либо с использованием эффекта наплыва, когда одно действие сменяет другое, а место и время не едины.

Одним из средств пластической выразительности кадра (термин Н.Л. Горюновой [Горюнова 2000: 4]) выступает масштаб изображения, который зависит от расстояния между снимаемым объектом и камерой. Самым частым в произведении Хаксли оказывается использование общего плана, масштаб которого может то уменьшаться, то увеличиваться: от изображения героев во время беседы до переполненного зала кинотеатра, зрители которого – бабуины. Общий план отражает масштаб происходящего события, давая герою свободу действия, а читателю (зрителю) возможность понаблюдать за тем, что ему хочется, за действием в общем, не сосредотачивая внимание на мелочах.

Дальний план автор сценария использует редко и только относительно расположения в пространстве какого-либо героя: он показывает не место действия в общем, а то, что видит вдалеке сам герой, тем самым сосредотачивая внимание читателя на конкретной точке пространства, важной для данного героя: «Дальний план: глазами доктора Пула мы видим широкую панораму брошенных фабрик и разваливающихся домов на фоне гор, которые хребет за хребтом уходят к востоку» [Хаксли 2010: 204].

Средний план, предполагающий изображение отдельных, важных частей, используется для изображения героев в моменты особого эмоционального напряжения: «...яростно срывает заплаты с груди и, повернувшись к алтарю, становится перед свечой на колени. Средний план: коленопреклоненная Лула со спины» [Хаксли 2010: 160]; «...патриарх неторопливо насаживает ребенка на нож, после чего отшвыривает тельце во тьму за алтарем. <...> Средний план: в первом

ряду зрителей доктор Пул теряет сознание» [Хаксли 2010: 127]. Читатель не может выбирать, на что смотреть, так как средний план ограничивает его кругозор, заставляя обратить внимание на то, что важно для сценариста.

Крупный план чаще всего используется для изображения эмоций героя: именно так мы видим лицо доктора Пула в моменты потрясения, удивления, ужаса или наблюдения за чем-либо важным. Также крупным планом даны важные для автора сценария детали и образы: крысы и мухи в помещении с детьми-уродцами, надпись «Нет» на одежде Лулы (в то время как на нее с вожделением смотрит главный герой), ребенок-уродец – «типичный продукт прогрессивной технологии» [Хаксли 2010: 121], а также одинаковые лица Эйнштейнов, смотрящих друг на друга, но разделенных воинствующими сторонами.

Таким образом, именно благодаря кинематографической смене планов Хаксли фиксирует внимание читателя на важных в данный момент объектах и ситуациях, благодаря чему читатель получает возможность понять отношение автора к происходящему.

Смена перспективы происходит в экспозиции и завязке. Автор сценария использует прием панорамной съемки, описывая приближение камеры из самой стратосферы к земле, чтобы стало видно то, что теперь находится на месте прежней Калифорнии, – картина вырисовывается мрачная, совсем неожиданная для читателя. В то же время при помощи движения камеры в одной плоскости внимание читателя плавно переводится с объекта на объект и фиксируется на знаковых деталях: «Камера движется по узкой полосе ничейной земли, усеянной камнями, сломанными деревьями и трупами, и останавливается на другой группе животных – с другими знаками отличия и под другим флагом, однако с таким же доктором Альбертом Эйнштейном, на такой же привязи, точно так же сидящим на корточках подле их высоченных сапог» [Хаксли 2010: 46].

Примечательно использование различных форм монтажа в рамках одного сценария. Практически все действие представлено в формате формально-описательного монтажа, предполагающего постепенность и логичность развития событий без какого-либо нарушения соотнесенности времени и пространства – последовательное и связное изложение. Но неведомый читателям сценарист использует и параллельный монтаж при изображении «радиослушателей в Земле Радиофицированной» [Хаксли 2010: 43] – людей середины XX века, обывателей, выведенных в образах бабуинов. И эта параллель в совокупности со звучащей на фоне происходящего песней бабуинки («Хочу, хочу, хочу, // Хочу детумесценции, // Хочу тебя» [Хаксли 2010: 43]) создает кричащий контраст, выявляющий всю суть человека общества массового

потребления. Ассоциативный монтаж, изображающий «перемещение во времени и пространстве, когда одно представление вызывает другое» [Горюнова 2000: 27], использован для иллюстрации точки зрения архинаместника [Хаксли 2010: 134]: кадры с борьбой сперматозоидов за жизнь чередуются с картинами быстро меняющегося, модернизирующегося Лондона.

На ярком контрасте строится поведение бабуинов, помыкающих величайшими умами науки, и наблюдение чудом уцелевших людей за землями тех, кто после катастрофы оказался отброшен на уровень первобытных существ. Противопоставление двух картин из разных времен, поочередно сменяющих друг друга и соединенных общим мотивом и общим действием – трапезой, позволяет автору сценария представить момент краха человеческой цивилизации и последующий анализ его причин немногими выжившими. И причиной всему оказывается обезьянье начало, бездумность, породившая страх – «страх перед войной, которой мы не хотим, и, тем не менее, делаем все, чтобы ее развязать» [Хаксли 2010: 59].

Стилизация повествования под киносценарий позволила Хаксли использовать особые средства художественной выразительности. Иллюзия движения камеры с объекта на объект, монтажная композиция, разноплановость действия – все это помогло создать особое художественное пространство, привлечь внимание читателя к важным деталям и образам, передать основные идеи, напрямую не высказывая своего отношения к событиям и персонажам.

Список литературы

Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. – М. : Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 47 с.

Туркин В.К. Драматургия кино : учеб. пособие. – 2-е изд. – М. : ВГИК, 2007. – 320 с.

Хаксли О. Обезьяна и сущность : роман / пер. с англ. И. Русецкого. – М. : АСТ, 2010. – 220 с.