С. А. Кузнецов

ПЛАНИРОВАНИЕ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ КОМПОЗИЦИИ МАССОВЫХ СЦЕН В НАРРАТИВЕ Э. ЗОЛЯ

Работа представлена кафедрой литературы Балашовского филиала Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор В. С. Вахрушев

В данной статье на основе анализа отдельных сцен из романов Э. Золя доказывается, что планирование является одним из основополагающих элементов поэтики композиции массовых сцен в его нарративе, что выбор описательного плана у Золя всегда мотивирован контекстом повествования, к планированию автор может прибегать в целях убыстрения и замедления динамики нарратива и, наконец, выбор плана не зависит от пространственной позиции спектатора.

Ключевые слова: планирование, крупность, поэтика, массовые сцены, кинематограф, художественная литература.

The article is based on the analysis of individual scenes of Й. Zola's novels. It proves that planning is one of the basic elements of the poetics of mass scenes' composition in his narrative prose. Zola's choice of a descriptive plane is always motivated by the context of the narrative. The author resorts to planning in order to decelerate and accelerate the action of the narrative. Finally, the choice of the plane is not determined by a spectator's spatial position.

Key words: planning, close-up, poetics, mass scenes, cinematography, bйlles-lйttres fiction.

Известный теоретик кинематографического искусства Михаил Ромм считал смену крупностей (планирование) «наиболее существенным эффектом в монтаже», говоря о том, что «весь монтажный кинематограф можно рассматривать как беспрерывную смену крупностей»[1]. Данное утверждение, на наш взгляд, справедливо не только для кинематографа (особенно немого)[2], но и для художественной литературы, также имеющей возможность оперировать в присущих ей жанрах планированием как одним из элементов поэтики композиции сцен. Ю. Лотман также указывал на то, что «крупный и мелкий план существует не только в кино. Он отчетливо ощущается в литературном повествовании, когда одинаковое место или внимание уделяется явлениям разной количественной характеристики»[3].

В романном творчестве Эмиля Золя планирование является одним из основополагающих элементов поэтики композиции массовых сцен, углубляющим динамику воспроизведения пространственного слоя нарратива и заостряющим внимание реципиента на тех или иных деталях воссоздаваемой реальности: объект описания (масса) представляется читателю то «общим планом», то плавно (а иногда и резко) переходя в описание «среднего» и «крупного плана», доходящего порой до наблюдения за какими-то, казалось бы, незначительными чертами внешности одного из представителей массового поведения.

В массовых сценах Э. Золя выбор крупности не обусловлен пространственной позицией спектатора[4] (другими словами, пространственной точкой зрения, с которой ведется повествование), нельзя говорить о «закрепленности» определенной крупности за конкретной пространственной точкой зрения. Например, точка зрения «птичьего полета» далеко не всегда предполагает только общий описательный план, «подвижная точка зрения»[5] – не только общий либо средний план, но и крупный[6]. Для нарратива Золя характерна игра планами, что, безусловно, дает повод говорить о кинематографической природе поэтики композиции сцен в его романном творчестве.

Для примера проанализируем отрывок из романа «Деньги», в котором спектатор ведет наблюдение за поведением биржевой публики во время кульминации продаж акций «Всемирного банка». В данном эпизоде очень интересна пространственная позиция спектатора – находясь все время в движении, спектатор наблюдает публику «сверху» (создается ощущение реально «парящей» над публикой кинокамеры). Так как речь идет о подвижной пространственной точке зрения нарратива, эпизод представляется построенным по принципу панорамного обзора с многократным смещением описательного плана повествования.

Анализ: *«..сами маклеры уже не слышали друг друга. В пылу профессионального азарта они стали объясняться жестами… Видны были только широко разинутые рты, но казалось, что из них не вылетает ни звука, говорили только руки: жест от себя означал предложение, жест к себе – спрос; поднятые пальцы указывали цифру, движение головы – согласие или отказ»*[7]. План повествования сменяется от общего (ввод в нарратив общей картины биржи «сверху») к среднему и крупному плану (объяснение жестами, разинутые рты, «говорящие руки»).

«В отделении наличного счета свалка перешла все границы: лиц уже нельзя было разобрать, это была какая-то плотная масса голов, темная кишащая масса, над которой

выделялись маленькие белые листочки мелькавших в воздухе записных книжек»[8]. Автор вновь переходит к общему плану нарратива (кишащая масса), соединяя его с крупным («листочки»).

«А в «корзине», вокруг бассейна, теперь уже полного смятых фишек всех цветов, серебрились седые шевелюры, блестели лысины, виднелись бледные искаженные физиономии, судорожно вытянутые руки… шелковые цилиндры блестели на фоне темных сюртуков в рассеянном свете, проникавшем сквозь стекла»[9]. Ряд последовательных переходов нарратива от общего к среднему плану: автор «выхватывает отдельные детали» внешности представителей биржевой публики, типизирует детали (блестящие лысины, седые шевелюры, искаженные физиономии, судорожно вытянутые руки и т. д.).

В данном эпизоде происходит многократная смена описательного плана нарратива (от общего к среднему, от среднего к крупному и наоборот). Автор старается описать как можно большее действо за меньшее время, тем самым добиваясь динамичности повествования. Именно по этой причине выбрана пространственная позиция наблюдателя – точка зрения «птичьего полета» в движении. Стремлением к динамичности повествования объясняется и многократная смена описательного плана нарратива.

Другой пример – сцена из романа «Лурд», в которой спектатор наблюдает экстатическую толпу во время кульминации шествия в честь святой девы Марии. Пространственная позиция спектатора – «сверху», автор старается показать картину как можно более общим планом, старается охватить всю толпу целиком. Принцип построения сцены – панорамный обзор, не предполагающий динамичности повествования, скорее наоборот, стремящийся неторопливо «оглядеть» всю толпу целиком, периодически «вырывая» из нее отдельные фрагменты более крупного плана. Этим объясняется перманентная смена плана описания (максимально общий – общий).

Анализ: *«De la-haut, rien n'était plus grand. D'abord, en bas, c'était la foule, la mer humaine au flot sombre, a la houle sans cesse mouvante* – максимально общий план; *immobilisée un instant, ощ l'on ne distinguait que les petites taches pâles des visages, levés vers la Basilique, dans l'attente de la bénédiction* – общий план; *et aussi loin que le regard s'étendait, de la place du Rosaire au Gave, par les allées, par les avenues, par les carrefours, jusqu'a la vieille ville lointaine* – максимально общий план, *les petits visages pâles se multipliaient, innombrables, sans fin, tous béants, les yeux fixés sur l'auguste seuil, ощ le Ciel allait s'ouvrir* – общий план[10].

В данном эпизоде происходит постоянная смена описательного плана нарратива (от максимально общего к общему), план меняется очень медленно, неторопливо, что позволяет реципиенту не только представить масштабность события, но и почувствовать идейную экзальтацию огромной человеческой массы.

В романе «Истина» (эпизод, в котором толпа радуется возвращению из тюрьмы учителя Симона) происходит последовательное укрупнение плана нарратива (от общего к крупному), план меняется достаточно быстро, что говорит о динамичности организации данного эпизода. Пространственная позиция спектатора – «в толпе», принцип построения сцены – панорамный обзор с монтажной организацией временного плана нарратива. Монтаж времени обусловлен тем, что автор старается «выхватить» из ликующей толпы наиболее яркие моменты, сознательно игнорируя подробное описание.

Анализ: *«Женщины плакали и поднимали на руках детей, показывая им героя-мученика. Мужчины бросились отпрягать лошадей и сами дотащили экипаж до дверей дома»*[11]. Автор типизирует толпу (выделяет женщин и мужчин). По отношению к

женщинам применяется средний план (поднимают детей на руках), крупный план (слезы). Мужчины описываются средним планом (тащат экипаж).

«Дорога вся была устлана цветами, цветы летели из окон и осыпали экипаж, с балконов махали платками, они развевались по ветру как флаги»[12]. Яркий пример медленной панорамы – прослеживается плавный переход от картины к картине:

1. *Дорога была вся устлана цветами* (общий план).

2. *Цветы летели из окон и осыпали экипаж* (резкий переход на средний план).

3. *С балконов махали платками* (средний план с возможным переходом на крупный).

4. *Они развевались по ветру как флаги* (более крупный план).

«Прекрасная девушка, вскочив на подножку коляски, стояла неподвижно, словно живая статуя юности…»[13] Происходит резкий переход на крупный план – автор выделяет одного из представителей конвенциональной толпы.

Повышению динамики повествования способствует игра планами и в эпизоде из романа «Творчество», где толпа наблюдает картины в официальном Салоне. В целях наибольшей динамичности эпизода автор старается «выхватить» из окружающей спектатора (Клода Лантье) толпы наиболее типичные моменты, сознательно игнорируя подробное описание, сводя его к карикатуре или визуальной синекдохе.

Анализ: *«…tant le flot des épaules moutonnait, une muraille épaissie de tкtes, un rempart de chapeaux»*[14]. Позиция спектатора статична, зрительный ряд, представленный конвенциональной толпой, находится в непосредственной близости от наблюдателя. Этим объясняется целый ряд крупных планов: «волна плеч, стена голов, укрепление из шляп».

«On se ruait, dans une admiration béante»[15]. Динамика движения толпы возрастает, и, видимо, по этой причине Клод замечает только «разинутые рты» людей (крупные планы).

«La bousculade augmentait toujours, il n'avait plus en face de lui que des figures béantes et suantes, dans la chaleur devenue intolérable. Par-dessus les épaules, d'autres épaules montaient, jusqu'a la porte, d'oщ ceux qui ne pouvaient rien voir, se signalaient le tableau, du bout de leurs parapluies, ruisselant des averses du dehors»[16]. Автор продолжает использовать только крупные планы (зевающие и потные лица), лица на втором плане выведены схематично (виднелись другие такие же ряды).

Данный эпизод целиком состоит из крупных планов, что объясняется непосредственной близостью спектатора к наблюдаемому объекту (толпе), а также стремлением нарратора усилить динамику повествования.

Напротив, в эпизоде из романа «Жерминаль», где коллектив рабочих шахты Ворё идет на работу (начало романа), нарратор, подчеркивая неторопливость движения рабочих, прибегает к панорамному обзору с неторопливой динамикой описания.

Анализ: *«…Et, du village éteint au Voreux qui soufflait, c'était sous les rafales un lent défilé d'ombres, le départ des charbonniers pour le travail…»*[17] Описание ведется общим планом, подчеркивается неторопливость движения рабочих. Метафорическое определение рабочих как «défilé d'ombres» («вереница теней») говорит либо о пространственной позиции спектатора «сверху» (сверху обычно лучше всего видны фигуры теней), либо о плохой освещенности сцены (до восхода солнца с общего плана описания действительно невозможно увидеть черты внешности людей).

«…roulant des épaules, embarrassés de leurs bras, qu'ils croisaient sur la poitrine…»[18]. Определяется пространственная позиция спектатора: рабочие идут ему навстречу (спектатор видит скрещенные на груди руки). Этим объясняется медленное укрупнение описательного плана нарратива.

«Vкtus de toile mince, ils grelottaient de froid, sans se hвter davantage, débandés le long

de la route, avec un piétinement de troupeau»[19]. Происходит еще большее укрупнение плана нарратива: спектатор замечает, из какого материала изготовлена одежда рабочих (средний план), видит их дрожащие руки (крупный план). Все это говорит о том, что рабочие проходит мимо спектатора, об этом же говорит и звуковой ряд повествования («avec un piétinement de troupeau»).

Данный эпизод построен по принципу последовательного укрупнения плана повествования (от общего к крупному), что объясняется пространственной позицией наблюдателя, в роли которого в данном эпизоде «находится» нарратор.

Таким образом, на основе выборочного анализа отдельных сцен из романов цикла «Ругон-Маккары», а также позднейших романов писателя (циклы «Три города» и «Четвероевангелие») мы утверждаем, что выбор того или иного плана у Золя всегда мотивирован контекстом повествования, к планированию автор может прибегать в целях убыстрения и замедления динамики повествования и, наконец, выбор того или иного плана не зависит от пространственной позиции спектатора (каждая пространственная точка зрения, с которой ведется нарратив, предполагает весь возможный спектр описательных планов – от максимально общих до максимально крупных).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Ромм М.* Сборник статей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kinocafe.ru/theory/data/Romm.rar

[2] «В немом кинематографе, – писал М. Ромм, – не могло быть и никогда не бывало случайной детали. Каждая деталь мгновенно осмысливалась зрителем, он сейчас же сюжетно ее осваивал, довоображал и делал вывод». См.: *Ромм М.* Указ. соч.

[3] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.rin.ru/doc/i/8903p.html

[4] Спектатор – наблюдатель, зритель (*лат.*) – термин автора статьи, обозначает лицо (нарратор либо герой), с пространственной позиции которого ведется наблюдение за массовым поведением.

[5] Термины Б. А. Успенского. См.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.

[6] М. Ромм считает, что некоторые пространственные точки зрения и связанные с ними установки планирования (в т. ч. необычайно близкое рассматривание очень динамических предметов), практически невозможные для человека в реальной жизни, находят воплощение в художественно воссоздаваемой реальности (указываются фильмы Эйзенштейна, проза Толстого). См.: *Ромм М.* Указ. соч.

[7] *Золя Эмиль.* Собрание сочинений в 18-ти тт. Т. 14. Деньги: Роман. Пер. с фр. М.: Правда, 1957. С. 270.

[8] Там же. С. 271.

[9] Там же. С. 271.

[10] Zola Ймile. Lourdes: roman. La Bibliothique électronique du Québec. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jydupuis.apinc.org/auteurs/zola.htm. – p. 469

[11] *Золя Эмиль.* Собрание сочинений в 26-ти тт. Т. 22. Истина: Роман. Пер. с фр. М.: Худ. лит., 1966. С. 617.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] *Zola Ймile.* L'oeuvre: roman. La Bibliothique électronique du Québec. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jydupuis.apinc.org/auteurs/zola.htm. P. 486–487.

[15] Ibid. P. 487.

[16] Ibid. P. 497.

[17] *Zola Ймile.* Germinal: roman. La Bibliothique électronique du Québec. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jydupuis.apinc.org/auteurs/zola.htm. P. 37–38.

[18] Ibid. P. 38.

[19] Ibid. P. 38.