

УДК 82.081

**МОНТАЖНАЯ ТЕХНИКА КАК АКТУАЛЬНЫЙ МЕТОД
ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**CENTO TECHNIQUE AS RELEVANT METHOD OF REFLECTING REALITY
IN MODERN LITERATURE**

О. А. Васиярова

O. A. Vasiyarova

ФГБОУ ВПО «Ульяновский государственный технический университет», г. Ульяновск

Аннотация. Статья посвящена изучению монтажа в качестве принципа организации современного литературного текста. Выделяются и описываются характерные особенности монтажного принципа построения текстов. Обосновывается важность изучения монтажного принципа в литературе как одного из основных маркеров нового типа мышления и коммуникации.

Abstract. The article deals with cento technique as the principle for arranging modern fiction texts. It reveals and describes the features of cento principle for making texts. The importance of studying cento principle in literature as one of the main markers of a new way of thinking and communicating is being grounded.

Ключевые слова: *литературный монтаж, композиция произведения, клиповое мышление современных авторов.*

Keywords: *cento, composition of work, modern authors' video clip-like way of thinking.*

Актуальность исследуемой проблемы. Актуализация проблемы монтажной техники как метода отражения действительности в литературных текстах, написанных современными авторами, вызывает интерес не только у литературоведов, но и у искусствоведов и даже режиссеров. Интерес этот вызван большой значимостью монтажной техники для композиции литературного произведения, а также для кинематографического письма в целом, а позже – и для экранизаций. Монтажная техника, казалось бы, чисто кинематографический прием, но именно ее уже не одно десятилетие можно наблюдать и в литературном творчестве, и в других видах искусства. Такой способ организации литературного текста может использоваться и в качестве дополнительного формообразующего средства, и как основная движущая сила кинематографического мышления, а следовательно, и письма современных авторов. Однако подобная техника, как и кинематографическое письмо, в литературе оказывается недостаточно разработанной, а терминология применяется как данность.

Материал и методика исследований. Специфика вопроса дала возможность применить в работе комплексный подход, основанный на соединении методов литературоведческого и культурологического исследования с помощью лучших дости-

жений современной науки. Данная тема заставляет обратиться к многочисленным исследованиям по истории и теории кинематографа, к работам по литературоведению, психологии, философии, отечественному искусствознанию. Методология исследования опирается на теоретические труды «Монтаж» [10], «Неравнодушная природа», «Метод», «Цветовое кино» С. Эйзенштейна [9], где автор применил системный подход к изучению монтажа.

В своих работах С. Эйзенштейн выводит монтажный принцип за рамки кинематографа. Он определяет монтаж как мышление и как способ человеческого видения мира.

Методология исследования также основана на разработках современных ученых в области литературоведения, на их понимании проблемы монтажной техники, на существенных достижениях в области изучения творчества современных авторов. Сложный характер предмета исследования обусловил применение комплекса методов: сравнительно-исторического, структурного, описательного, семантико-стилистического.

Результаты исследований и их обсуждение. Разработка и теоретическое осмысление монтажа – заслуга классиков советского киноискусства: С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкина, Д. Вертова, А. Довженко. Но особая роль в исследовании этого вопроса принадлежит С. Эйзенштейну, который из чисто технологического приема склейки кадров создал фундаментальное понятие для искусствоведческой терминологии.

В современной кинотеории монтаж определяется как термин, имеющий много значений:

1. Система специфически выразительных средств экрана, создающих кинематографическую образность.
2. Принципы закономерности построения художественного образа (общий монтажный принцип в искусстве).
3. Технологический и творческий процесс соединения отдельно снятых кадров в единое идейно-художественное целое – фильм.

Присутствие монтажа как кинематографического приема можно наблюдать во многих видах искусства (дизайне, изобразительном искусстве, театре, некоторых формах бытования фольклора, многообразных жанрах литературы). Открытие этого факта принадлежит С. Эйзенштейну, в это же время понятие «монтаж» приобретает универсальное значение.

В эпоху постмодернизма монтажная техника в искусстве стала распространенной и популярной. Так, С. Эйзенштейн, режиссер театра и кино, в своей статье «Монтаж» (1938) стремится показать неизбежность обращения к монтажному принципу во всех видах искусства с целью создания полноценного образа. Стало быть, понятие «монтаж» теоретиком искусства и культуры трактуется как явление общеискусствоведческого порядка.

С. Эйзенштейн писал, что при столкновении двух действительностей выделяется новая мысль. Отсюда и определение – «интеллектуальный монтаж». По мнению режиссера, монтаж в кинематографии, как и в изобразительном искусстве, является средством образно-смыслового значения, а значит, выполняет задачу создания многозначности образов и новых художественных качеств. Этот принцип можно сравнить с иероглифами: мысленное сопоставление монтажных фраз происходит мгновенно, например, видим глаза и воду – подразумеваем значение «плакать», рот и птицу – «петь». Следова-

тельно, монтаж является механизмом изложения и восприятия сконцентрированной информации, наиболее сильным средством образного и емкого ее кодирования и передачи [9, 248].

В поздних работах С. Эйзенштейна термин «контрапункт» выступает аналогом монтажного принципа. Монтажный контрапункт – основная цель исследования С. Эйзенштейна в области композиций. В «Неравнодушной природе» он анализирует детективный роман, суть которого согласуется с этимологией жанра фуги («бежать», «убегать», «спасаться от преследования»). Разрабатывая свою теорию, С. Эйзенштейн выходит далеко за рамки кинематографа и рассматривает монтаж как специфический способ мышления в литературе, искусстве и науке. Прообразы таких композиций он видит в «Полтаве» А. С. Пушкина, в «Милом друге» Ги де Мопассана, в китайском пейзаже, в архитектурных фантазиях Дж. Пиранези и в живописи В. И. Сурикова, В. А. Серова, Эль Греко, В. Ван Гога. Следует обратить особое внимание на то, что С. Эйзенштейн, анализируя «Полтаву» А. С. Пушкина, выделяет разные планы повествования (от общего, показывающего действие целиком, до крупного) и подчеркивает «монтажность» построения поэмы на основе использования крупных планов.

Это свидетельствует о том, что писатели задолго до появления кино и монтажной техники писали как превосходные кинематографисты. В каждой фразе толстовской, пушкинской, чеховской и бунинской прозы (от точки до точки) мир сконструирован в совершенно определенной крупности и обязательном ракурсе, который легко уловить и увидеть читателю, стоит только захотеть всмотреться во фразу. С поразительно точным кадрowym видением написаны их произведения.

В средние века монтаж был традиционным способом композиции фресок, миниатюр, икон. Но само понятие «монтаж» в области искусства стало употребляться с 20-х гг. XX века. Монтажный принцип возник как закономерный эстетический отклик на жизнь нового времени, на динамику событий XX века. Если в средние века данный принцип использовался, чтобы увеличить информативность изображения, то в XX веке он нес уже другую функцию – с большей силой передавал динамику современной жизни. В новой эпохе монтажность стала являться способом восприятия и отражения действительности.

Влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства XX века и на их направления сводится к повышению прерывистости, расчлененности композиций произведений. В художественных текстах данный факт доказывает усиление символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали и их сочетаемости, делая возможным включение личного опыта зрителя (слушателя) к восприятию образа, авторской идеи, что и рождает процесс сопереживания. Чем всестороннее идеи, чем ближе к корням психики форма их воплощения, тем понятней и интересней художественный результат. Тем самым проблема монтажа художественного текста и монтажного мышления в творчестве имеет выход в психологию восприятия искусства.

В 70-х гг. XX века К. Прибрам сделал сенсационное открытие, обнаружив на уровне функционирования мозга художественное, или попросту «монтажное», мышление человека [5, 407]. Иными словами, известный нейрофизиолог говорит об ассоциативном и, по сути, монтажном мышлении и вводит новое понятие голографической формы кодирования информации.

А. Бергсон первым отметил специфичную работу человеческого интеллекта, подобную кинематографу. По мнению крупнейшего философа, интеллект человека ограничен неподвижными снимками, которые сделаны с материальных процессов мгновенно, поэтому они и статичны [2, 25]. Механизм познания, в свою очередь, является кинематографическим, потому что представляет собой регистрацию этих фаз. Мнение А. Бергсона подверглось критике со стороны других ученых, которые считают, что кинематография – это как раз непрерывная пространственно-временная цепь, человеческое мышление основано скорее на монтажном принципе, нежели на кинематографическом, и суть монтажа состоит в сцеплении и соположении неких вычлененных из общего потока информации единиц.

Монтажный метод широко представлен во многих видах искусства, особенно в визуальных. По мнению Л. Г. Бергера, это не противоречит современным представлениям о «полифонии» сознания разных людей [1, 364]. Подобное явление полифонии можно объяснить возможностью широкого охвата окружающей действительности с помощью скоростных и новейших транспортных средств, а также коммуникационных и информационных технологий.

Можно сделать вывод, что кинематографичность, ярко проявившаяся на современном этапе культуры, и монтажный принцип построения текстов в современном искусстве являются воплощением нового принципа мышления, основанного на отказе от линейности и смене способов передачи информации. Следовательно, вне монтажа – только сделанное из одного куска. Но текст не является целостным куском, он разбит на составные элементы, из которых и собирается цельное произведение [6, 14–23].

Рассмотрим произведения Василия Шукшина, которые можно раскладывать, как мозаику, на монтажные части: стоп-кадры, крупные и средние планы, замедленную съемку.

Сам В. Шукшин в письме редактору Алтайского радио дал согласие на инсценировку рассказа «Гринька Милюгин» и отметил, что особенной переделки текста не потребуется – рассказ и так представляет собой почти готовый сценарий [3, 171].

Рассказ «Гринька Милюгин» стал частью сценария фильма «Живет такой парень», возможно, потому, что он написан с использованием монтажной техники. Эпизод «Пожар на бензохранилище» предваряется короткой сценой (на хмелесовхозе), затем – монтажный стык с эпизодом совершения подвига, который заканчивается словами: «Машина летела по дороге, ревела... Горячие бочки грохотали в кузове. Пашка закусил до крови губу, почти лег на штурвал...» [7, 253]. Затем вновь – монтажный стык, соответствующий законам кинематографа, и далее – новый эпизод «Больница»: «В палате, куда попал Пашка, лежало еще человек семь. Большинство лежало, задрав сверху загипсованные ноги. Пашка тоже лежал, задрав сверху левую ногу. Около него сидел тот самый человек с нефтебазы, который предлагал брезентом погасить пламя» [7, 254]. Как справедливо отмечает исследователь текста В. Шукшина С. М. Козлова, монтажные стыки в тексте обнажены; присутствуют специфические кинематографические ремарки, пояснительные пометки; крупные планы занимают лидирующие позиции; мимика актера, его жесты или иные детали выполнены с помощью монтажной техники. Лаконичные описания кадров, непрерывность действия, монтажное построение диалогов, указание на звучащий за кадром голос – все эти приемы делают обычный текст привлекательным для экранизации [7, 117].

По мнению С. М. Козловой, сценарист использует разные виды монтажа: *вертикальный* – в сцене преобразования комнаты Кати Лизуновой в сознании Пашки; *интел-*

лектуальный – в сценах «движение машины – покой палаты, сон – реальность»; *обертонный* – в сцене, в которой старуха-хозяйка рассказывает Пашке сказку про женщину-смерть, заказавшую шоферу белый саван, а также во сне героя, где он видит Настю Платонову тоже в белом» [8, 119–120].

В. Шукшин также использует приемы *параллельного монтажа*, нужные ему в произведении для чередования фрагментов сцен, события которых одновременно происходят в разных местах. Данный прием подчеркивает взаимосвязь событий, противопоставляет явления и героев, помогает осуществить анализ, то есть отделить причину от следствия. У автора появляется возможность исключить рутинные и малоинтересные сцены, не вызывая скачков в развитии действия, потому что сокращается общая длительность эпизодов, а сюжет делается динамичнее.

Самыми разнообразными приемами монтажа В. Шукшин сопоставляет события, героев, отбирает наиболее важные элементы действия, сталкивает между собой контрастирующие по построению эпизоды, оперирует временем и пространством, создает кульминационные моменты. Художественные возможности монтажа текста, его необычность, соединение разных временных и пространственных пластов создают особую поэтику текста. В результате этого у читателя возникает свой образ – в зависимости от интеллектуального, эмоционального, жизненного запаса, а также от индивидуальной способности к образному восприятию.

Монтаж как принцип организации современного литературного текста присущ творческой манере Л. М. Леонова, которому удалось на страницах своих произведений соединить чувственное, эмоциональное, рациональное восприятие действительности.

Л. М. Леонов – писатель-визионер, обладающий изощренной техникой сцепления слов. Принципиально важными для него являются: выбор точки зрения для обрисовки эпизода, портрета, событий; монтажный прием композиционного соединения кадров; движение как основа структуры; внедрение закадровых элементов (музыки, звуков, титров).

Образ окна в романе «Вор» Л. Леонова подобен киноэкрану. Здесь использована техника замедленного кадра. Разговор Саньки Бабкина и Дмитрия Векшина происходит без света, при редких вспышках молнии. И сам писатель отмечает сходство словесного изображения с кинематографическим: «Частая молния, выхватывая кадры из темноты, сообщала людским движениям отрывистость приторможенного кино».

Или вспомним панорамный характер описания военной Москвы в «Русском лесе», где используются видеоряд и закадровый комментарий автора.

Л. М. Леонов в литературном тексте применял много крупных планов, замедленных съемок: «У нас больше воображения, мы более эмоциональны. Аппаратура наша такая: падает песчинка, а я могу написать, что обрушилась гора. Это специфика профессии. Все это воображение делает... Это система образов, накоплений, применяемых в современных условиях к моему нынешнему состоянию в этих условиях. Вот это – воображение. Оно подобно экрану. Для того чтобы видеть маленькое, чтобы было понятно – на экране герой во весь рост, вот такая голова у него. Понимаете, в искусстве преувеличение необходимо» [4, 244–245]. Он даже грамматически подчеркивает фрагментарный принцип, создавая свое произведение по законам фильма.

Сегодня прием монтажа характеризует современное искусство, а значит, требует к себе пристального внимания. Монтаж как прием является следствием трансформаций: языковых, коммуникативных, мировоззренческих, технологических.

Переход к информационному обществу создал новую картину мира. Следовательно, в XX веке сознание человека стало иным. Новые открытия в области психологии и физиологии, указывающие на монтажное соединение воспринимаемой информации, подтверждают данное предположение. В создании и восприятии искусства элементы монтажа стали играть значительную роль.

Монтажная техника в произведениях современных авторов не случайна. Писатели используют ее для построения из отдельных кусков целостной картины, для сжатия материала и концентрации действия во времени, отбрасывания лишнего, отвлекающего внимание читателя, и концентрации на самом важном и значительном.

Обычно приемы кинематографии исследователи обнаруживают в прозе нереалистического направления (Б. Акунина, В. Маканина, В. Пелевина, Т. Толстой).

Монтажная композиция раскрывает перед художником слова широкие перспективы. Она позволяет образно запечатлеть непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его разнокачественности и богатстве, противоречивости и единстве. Монтажному построению соответствует видение мира, отличающееся многоплановостью и эпической широтой.

В. Маканин сюжет своих произведений выстраивает за счет включения в него зрительных образов, динамичных эпизодов, крупных планов. С их помощью писатель дает своему читателю проникнуть в самое сокровенное происходящего действия, а герой получает возможность войти в этот мир. Средних планов у В. Маканина просто нет. Для писателя они слишком скучны. Зато чередование планов, замедленное ночное сновидение, приемы кинематографического наплыва, повтора и обратной прокрутки киноленты в его произведениях присутствуют в полном объеме.

В нескольких предложениях его романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» можно показать все составные части монтажной техники: «Как все знакомо и узнаваемо. Забытая из-под водки бутылка (!). Согнувшие в никуда отпечатки пальцев (!). А женщина с бессонницей, сидящая у окна (!?)». Здесь и нетрадиционность пунктуационно-графического оформления текста, которая используется для изображения серии стоп-кадров, и крупный план, так любимый писателем, и чередование планов. Текст подчеркнута визуален в своем пунктуально-графическом оформлении и членении, а это, в свою очередь, помогает автору придать динамизм изображению и писать его монтажно.

Вышеперечисленные приемы используются большинством современных авторов автоматически в силу визуализации их сознания.

Если рассматривать монтаж как особую форму кинематографического мышления автора, то можно сделать вывод о том, что монтаж – это особо организованная мысль писателя, его видение мира через идею, выраженную в отборе и сопоставлении кусков авторского текста в единое целое. Литературный монтаж – способ художественного мышления и организации разнообразного материала в художественное целое, предполагающее динамический процесс постижения конкретной проблемы или основной мысли писателя. Предназначен для читателя, который должен получить целостную картину, картину в динамике.

Словосочетание «монтажное письмо» сегодня обрело особое значение. Монтажное мышление автора зачастую не продиктовано логикой писателя, писатель лишь запечатлевает на бумаге ход мыслей и ассоциаций.

Композицию, где пространственно-временные, причинно-следственные и предметные «сцепления» уходят на второй план, отдавая главную роль эмоционально-смысловым, ассоциативным связям между событиями, эпизодами, деталями, персонажами, принято называть «монтажной».

Л. Е. Улицкая в своих текстах активные события передает на лексическом и синтаксическом уровнях. Так, психологическая доминанта стиля ее рассказов позволяет точно передать внутренние переживания героев. При анализе произведений Л. Е. Улицкой критики отмечают, что умение писателя из отдельных, иногда, казалось бы, не связанных между собой кусков текста профессионально смонтировать некое словесное целое напоминает режиссерский монтаж.

Л. Е. Улицкая в повести «Веселые похороны» обращает внимание читателя на забытую традицию неторопливого, вдумчивого чтения. Масштаб произведения, неспешное повествование, множество персонажей, многочисленные сюжетные линии, стиль, обширный хронотоп заставляют писателя использовать монтажную технику.

Она применяет в повести приемы параллельного монтажа, когда фрагменты сцен чередуются с одновременно происходящими в разных местах событиями. Такой прием позволяет подчеркнуть взаимосвязь событий, сделать анализ, то есть отделить причину от следствия, но одновременно с этим противопоставить героев и явления. С помощью такого повествования значительно сокращается общая длительность эпизодов, а сюжет становится динамичнее, так как появляется возможность исключить рутинные и малоинтересные сцены, не вызывая скачков в развитии действия.

Следует понимать, что при использовании монтажного метода обнаруживается различие понятий «изображение» и «образ». Изображение – это уровень видимого, которое может остаться на этом уровне, но может и перейти на уровень образа, тем самым вызвать у зрителя определенные ассоциации и размышления. Монтажный принцип ярко выражен в произведениях с многолинейными сюжетами, как бы сложенными из нескольких самостоятельных узлов.

Монтажное начало композиции воплощается в отдельных текстовых единицах (звеньях), которые именуются монтажными фразами. В ряде случаев композиционно и содержательно значимым оказывается не мотивированное логикой изображаемого как бы случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей.

Возможно, именно поэтому творчество Людмилы Улицкой привлекает внимание не только читательской аудитории, но и режиссеров и зрителей. По ее произведениям уже снято более шести фильмов.

Резюме. Причинами монтажного восприятия действительности стали различные факторы переходности, проявившиеся в мировоззрении, философии, способах коммуникации. Своеобразным толчком послужило развитие науки и техники, как следствие – переход от индустриального к информационному обществу. Само общество и способ его мышления стали другими. Монтажное повествование связывают с клиповым мышлением современных авторов, которые, используя данный метод, во всей полноте передают динамику современной жизни.

Сущность монтажа в художественном произведении выражается в соединении относительно самостоятельных литературных фрагментов, специальном расчленении текста, взаиморасположении элементов его структуры. Текстовый монтаж, естественно, предполагает определенные смысловые связи различных частей художественного повествования. При использовании такого метода повествования в литературе образ изображается в развитии, динамике.

Наличие в произведении большого количества крупных планов, выражаемых при помощи таких приемов, как наезд камеры на объект внимания, стоп-кадр, чередование планов, кинематографический наплыв, повтор и обратная прокрутка, пунктуационно-графическое оформление текста, является, по сути, сознательной имитацией работы кинооператора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер, Л. Г. Эпистемология искусства / Л. Г. Бергер. – М. : Русский мир, 1997. – 408 с.
2. Бергсон, А. Собрание сочинений : в 4-х т. Т. 1 / А. Бергсон. – М. : Московский клуб, 1992. – 336 с.
3. Козлова, С. М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина / С. М. Козлова. – Барнаул : АГУ, 1992. – 184 с.
4. Леонов, Л. Лоция, по которой надо идти / Л. Леонов // 15 встреч в Останкине. – М. : Политиздат, 1989. – 246 с.
5. Прибрам, К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии / К. Прибрам. – М. : Либроком, 2010. – 466 с.
6. Раппапорт, А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А. Г. Раппапорт // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М. : Наука, 1988. – С. 14–23.
7. Шукшин, В. М. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1 : Рассказы. 1958–1964. Посевная кампания. Живет такой парень / под общ. ред. О. Г. Левашовой, О. А. Скубач. – Барнаул : Изд. дом «Барнаул», 2009. – 368 с.
8. Шукшинская энциклопедия / под общ. ред. С. М. Козловой. – Барнаул : Изд. дом «Барнаул», 2011. – 520 с.
9. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2 / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – 566 с.
10. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 1998. – 193 с.