

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU
WYDZIAŁ NEOFILOLOGII
INSTYTUT FILOLOGII ROSYJSKIEJ

NATALIA KRÓLIKIEWICZ

КАТЕГОРИЯ МОНТАЖА ПО ОТНОШЕНИЮ К СТРУКТУРИРОВАНИЮ
ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА» Л.Н. ТОЛСТОГО

PRACA DOKTORSKA
NAPISANA POD KIEROWNICTWEM NAUKOWYM
PROF. DR HAB. HALINY CHAŁACIŃSKIEJ
POZNAŃ 2011

*Pani Profesor
Halinie Chałacińskiej
za kierownictwo naukowe,
opiekę i cenne wskazówki przy pisaniu pracy
składam serdeczne podziękowanie*

Содержание

1. Постановка вопроса

-4

2. Проявление философии монтажа в разных видах
художественного творчества

-30

3. Восприятие «Всего» в художественной реальности романа
«Анна Каренина» Л.Н. Толстого сквозь призму монтажного
мышления.

-70

4. Заключение

-146

5. Содержание работы на польском языке (Strzeszczenie)

-167

6. Библиография

-181

I

Постановка вопроса

Взаимодействие литературы и «седьмого искусства» (кино) становилось предметом исследований как зарубежных, так и отечественных искусствоведов, теоретиков кино, литературоведов, культурологов, лингвистов. Причем, в большинстве исследований акцент делается, главным образом, на проблеме экранизации литературных произведений. Существует большая исследовательская литература, посвященная кино, а также монографии и статьи, затрагивающие различные аспекты поэтики художественной литературы.

Углубленное рассмотрение категории монтажа в литературе (на уровне композиции, эпизода, кадра) освещено было далеко не полностью, за исключением отдельных работ, речь о которых пойдет ниже. В них затрагивались некоторые вопросы взаимодействия: будь то тема кино в литературе или элементы литературной поэтики в кино. Таким образом, попытка анализа

категории монтажа по отношению к структурированию жанровой формы романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» кажется весьма обоснованной.

Актуальность темы равным образом обусловлена и развитием сравнительного изучения художественных произведений, не ограниченного рамками только одного искусства (в нашем случае литературы). Это позволяет вывести литературоведческий анализ на междисциплинарный уровень, на котором он может успешно сочетаться с методами анализа киноведческого. Такой тип анализа позволит рассматривать проблемы взаимовлияний и заимствований, в том числе и проблему интертекстуальности, в более широком контексте. Ведь сейчас в гуманитарных исследованиях прослеживается тенденция к выходу за рамки одной науки с характерными только для нее приемами, подходами и методологией исследования проблем. Происходят заимствования исследовательского инструментария из других сфер гуманитарного знания. Таким образом, наука движется в сторону универсальности методологий и теорий, которые могут быть применены к любой гуманитарной науке. В этом отношении кинематограф рассматривается не только как совокупность технических приемов, а, в первую очередь, как область исследований, важная для гуманитарных наук. Вышеприведенные замечания в свою очередь так же могут свидетельствовать о взаимодействии искусств, выполняющих космогоническую функцию и порождающих метапространство

культуры. «Автономия искусства, — писал М.М.Бахтин, — обосновывается и гарантируется его причастностью единству культуры, тем, что оно занимает в нём не только своеобразное, но и необходимое и незаметное место...Систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле¹. Такое проникающее в текст чтение в свете художественного (монтажного) мышления предоставит возможность постижения глубинных содержательных оснований поэтики художественного произведения через его герменевтический анализ, а также к расширению перспектив возможных прочтений мирового шедевра.

Методологические основания, использованные в данной работе - это принципы компаративного анализа и рецептивной эстетики в сочетании с литературоведческим и киноведческим (в частности, включающим эстетический и социокультурный подход) рассмотрением сочинения великого русского классика. В таком понимании эстетики мы близки направлению в литературоведении, исходящим из идеи, что „произведение \"возникает\" и \"реализуется\" только в процессе \"встречи\", контакта литературного текста с читателем, который благодаря \"обратной связи\", в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования»². Обозначив соответствующий спектр

¹М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, с. 25

² *Новая философская энциклопедия: в 4 т.*, Т. 2, Москва 2000 – 2001, с. 289

определений поэтики кино, проследить и проанализировать его в художественном произведении, при этом через герменевтический (киноведческий) анализ работы осознать глубинные содержательные основания поэтики великого классика: *живая жизнь, диалектика души, внутренний монолог*

Присутствие такого кинематографического приема, как монтаж, можно наблюдать не только в литературном творчестве, но и в других видах искусства. Это открытие принадлежит Сергею Эйзенштейну, благодаря которому понятие *монтаж* приобретает универсальное значение. На современном этапе его действие наблюдается в различных областях культуры: изобразительное искусство, дизайн, многообразные жанры литературы, театр, некоторые формы бытования фольклора. Однако подобные явления оказываются не достаточно разработанными, а терминология применяется как данность. Данная работа посвящена рассмотрению особенностей монтажа, монтажного мышления в литературном источнике XIX в. с использованием некоторых положений теории Эйзенштейна, сформировавшихся в рамках кинематографа, однако вбирающих в себя творческие основания построения любого художественного творения. Стремление проникнуть в глубинный смысл изучаемых проблем побудило обратиться к философским, психологическим, социокультурным основам, порождающим возникновение данного типа мышления. Сама идея выделения универсальных композиционных принципов, действующих в

произведениях различных видов искусств, потребовала привлечения широкого спектра культурологического материала в области кинематографа и театра, архитектуры и живописи, поэзии и прозы, а также философской мысли. Очевидно, что изучение монтажного способа формообразования в литературе не представляется возможным без параллельного рассмотрения его в других видах творческой деятельности. Избранный подход стимулировал обращение к многочисленным высказываниям режиссеров, писателей, литературоведов, композиторов.

В качестве литературного материала для определения монтажных принципов формообразования избран роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», в котором помимо высочайших художественных достоинств, нельзя не обратить внимания на исключительно точные и глубоко продуманные примеры монтажного мышления великого классика. Присутствие монтажного принципа мышления исследуется не только в вышеуказанном произведении, но и отмечается в творчестве А.С. Пушкина, А.П. Чехова, В.В. Хлебникова. В работе предпринята попытка, опираясь на исследования таких выдающихся мыслителей, как М.М. Бахтин, С.М. Эйзенштейн, Ю.М. Лотман, Л.С. Выготский и др., выявить точки соприкосновения законов и правил монтажа по отношению к структурированию жанровой формы романа «Анна Каренна». Представляется, что разработка вышеуказанной проблемы может предоставить ценную возможность исследовательско-методологического осознания как

и насколько приемлемо ассимилирование возникающих культурных явлений к новой трактовке мировых шедевров.

Основная задача работы, связанная с проведением анализа категории монтажа в художественном произведении Л.Н. Толстого, побуждает обратиться и к трудам известных литературоведов, исследующих проблему своеобразия поэтики гениального русского классика. В этом контексте необходимой опорой стали труды Б.М. Эйхенбаума, Е.Н. Купреяновой, Н.М. Фортунатова, М.С. Альтмана, Э.Г. Бабаева, Н.К. Гудзия и др.

Прежде чем перейти к сравнительному анализу важнейших, по нашему убеждению, философских исследований, касающихся категории монтажа, хотелось бы приблизить само понятие «монтажа». В принятом далее широком «эйзенштейнообразном» смысле монтаж — «такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину³) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен⁴. Монтаж в данной работе будет представлен как целостный принцип построения

³ М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 234

⁴ С.М. Эйзенштейн, *Монтаж* 1938, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998. с. 63

любых используемых в культуре искусственных сообщений (в том числе и знаков и текстов в самом широком смысле). Этот принцип может выявляться в разных сторонах культуры и в то же время для современного исследователя обнаруживаться в самых разных стилях и культурах (например, классической и японской.)⁵. Более глубокое и основательное освещение этого принципа будет представлено в первой главе работы. Такой широкий подход к монтажу как к принципу культуры составлял главную тему многолетних изысканий С. М. Эйзенштейна («основную проблему» его творчества, если пользоваться его собственной терминологией, «доминанту», в смысле Бахтина⁶). Рассмотренная в исследовании теория монтажного контрапункта Эйзенштейна и её действие в различных видах художественного творчества потребовали на определённых этапах привлечения соответствующей киноведческой терминологии. Однако это не является самоцелью. При необходимости понятийный комплекс кинотеории включается в контекст традиционного аналитического литературоведческого аппарата.

Отправным пунктом настоящего исследования стала концепция монтажа Эйзенштейна, изложенная в его теоретических трудах *«Неравнодушная природа»*, *«Монтаж»*, *«Метод»*, *«Цветовое кино»*, предвосхитивших пути развития не только киноискусства. Диапазон тем, волнующих режиссёра,

⁵ Там же, с. 67

⁶ М.М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Москва 1979, с.34

чрезвычайно широк: золотое сечение, природа пафосных композиций, пространство и время, цветовое решение фильма, искусство мизансцены, соотношение звукового и зрительного ряда, соответствие строя целого произведения его отдельной части и др. Все названные задачи являются составными элементами другой, более общей идеи, связанной с поисками методов построения органичного произведения, воздействующего средствами композиции. Концепция монтажа Эйзенштейна предстаёт как часть этой проблемы, вбирающая в себя содержательные аспекты рядом стоящих задач.

Система Эйзенштейна выкристаллизовалась постепенно как кинокартина из кадров. То, что было сказано о монтаже в 1929 году в статье *«За кадром»*, ученый развил в исследованиях 1941-1942 годов. основополагающая идея выдающегося режиссёра, послужившая исходной точкой данной работы, - «понимание монтажа как сборки, а точнее столкновения элементов, в результате которого два разных по содержанию (и даже конфликтных) кадра в своем соединении рождали новое смысловое качество. Эффектное сочетание несочетаемого в рамках одного кадра дополнялось метафорической сменой кадров, монтажом, который становился средством авторского преобразования действительности⁷. Такая позиция противопоставляется в различных работах по теории и истории кино мнению А. Базена, который считал, что нельзя «трогать

⁷ С.М. Эйзенштейн, *За кадром*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998. с. 29- 45

монтажом» содержание кадра, поскольку это способствует разрушению пространственно-временной реальности изображаемой действительности⁸.

Всё вышесказанное побуждает обратиться не только к исследованиям самого Эйзенштейна, но и к трудам классиков кинематографа, где излагается в некоторой степени иной взгляд на природу монтажа. Так к примеру В.И. Пудовкин долгое время придерживался мнения, что «монтаж – как сцепление (не столкновение) кусков в цепь. Кирпичики, рядами излагающие мысль ... как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни»⁹, что в свою очередь становилось причиной бурных дискуссий режиссера с Эйзенштейном. Экперимент основателя русской школы кино, названный «эффектом Кулешова», основывающийся на том, что «содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего»¹⁰, был мощным подспорьем в начальных размышлениях великого теоретика. И несколько иной подход к монтажной эстетике предлагал Дзига Вертов, называющий «основным принципом монтажа, именно краткий интервал – момент изменчивости, являющийся ключевым в кадре. Получаемая в итоге реальность собранная из многочисленных фрагментов бытия, обладает большей,

⁸ А. Базен, *Что такое кино?*, Москва 1972, с. 47

⁹ В.И. Пудовкин, *Избр. соч. в трех томах*, Т.1, Москва 1974, с. 167.

¹⁰ Л.В. Кулешов, *Искусство кино*. Ленинград 1929, с. 114

неизмеримо большей витальной силой, нежели отдельные знаки-символы в неё вплетенные, что несомненно роднит такие художественные построения с коллажированием»¹¹.

Представляется целесообразным в данной работе также направить внимание на источники, освещающие не только эстетические воззрения и личность Эйзенштейна, но взаимосвязи семиотики и культуры. Таковы исследования В.В. Иванова, В. Шкловского. В своих исследованиях Эйзенштейн выводит монтажный принцип за рамки кинематографа. Ему принадлежит заслуга осмысления монтажа как способа человеческого видения мира и мышления. Данный факт явился стимулом привлечения в диссертации трудов по философии и психологии, в которых затрагивается проблема бессознательного, занимающая важное место в этом контексте, прежде всего потому, что одной из главных особенностей мысли Эйзенштейна было стремление понять исходные начала каждого явления. Он много раз, подчеркивая специфику кино, сравнивал этот вид искусства с архаичными формами культуры¹².

Эстетическая концепция Эйзенштейна во многом созвучна основным идеям современной семиотики с вытекающей из нее теорией интертекстуальности. Поэтому представляется интересным сопоставление взглядов режиссёра и теоретиков структурно-семиотической школы, тем более что и для них

¹¹ Д. Вертов, *Статьи, дневники, замыслы*, Москва 1966, с. 320

¹² С.М. Эйзенштейн, *Избр. произв. в шести томах*, Т.2. Москва 1964. с.180

кинематограф явился областью повышенного исследовательского интереса. На этом фоне выделяются работы Ю.М. Лотмана, осмысливающего в рамках семиотики многие композиционные и драматургические элементы фильма. Мнение об Эйзенштейне как о теоретике, переоценившем роль монтажа, отчасти справедливо. В поздних трактатах он сам, осознавая это, отошел от крайностей своих ранних работ с их установкой на короткий монтаж в немом кино. В исследовании «*Неравнодушная природа*» «смещаются акценты с монтажа, который использовался как средство манипуляции эмоциональными реакциями публики, на монтаж, который вызывает череду аллюзий в сознании зрителя, заставляя его домысливать происходящее»¹³. Установка на «монтаж аттракционов» в его ранних фильмах («*Стачка*», «*Броненосец «Потемкин»*») сменяется повышенным вниманием к процессу ассоциативного мышления на материале далекой истории с проекцией на современность («*Иван Грозный*»). Появляется большое пространство для сотворчества зрителя, дополняющего «внутренний монолог» художника. Трактаты 1945-1948 годов - венец исканий Эйзенштейна в разработке максимально воздействующих композиций, сочетающих чувственный и логический аспекты¹⁴. Именно в эти годы режиссера в большей мере волнуют прообразы монтажных композиций в различных областях творчества вне кино.

¹³ С.М. Эйзенштейн, *Неравнодушная природа, Т.1, Чувство кино*, Москва 1985, с. 176

¹⁴ В. Б. Шкловский, *С.М. Эйзенштейн*, Москва 1973, с.135-140

Инспирирующими в контексте ассоциативного мышления представляются нам рассуждения русского философа Б. Кедрова (автора идеи ассоциативного скачка в процессе озарения). По убеждению исследователя «случайная ассоциация – это необходимый фактор, сопутствующий озарению и, следовательно, ассоциацию можно считать системным фактором, влияющим на рождение открытия. Нет ассоциации, нет – открытия. Роль бессознательных ассоциаций в творчестве связана с гиперчувствительностью к сигналам внешней среды у творческой личности. Наполняя потоком образов сознание, убирая его цензуру, избавляясь от барьеров, ассоциации обладают мощной взрывчатой силой, несущей всю энергию бессознательного, которая способна складывать из разрозненных образов целостную картину¹⁵. Поэтому утверждают, что ассоциации – это вечный двигатель творчества. Сила ассоциативных чувств, ощущений, мышления и интуиции в том, что они высвечивают такие уровни, где бессильна помощь разума. Согласно теории преодоления познавательно-психологических барьеров Кедрова, «ассоциации, обуславливают смену комбинаций и дают право на отбор нужных связей»¹⁶, что в свою очередь и предполагает монтажное мышление художника.

Параллельно исследованиям Эйзенштейна развивается научная мысль его современников и последователей, известных

¹⁵ Б.М. Кедров, *О творчестве в науке и технике*, Москва 1986, с. 121

¹⁶ *Ibidem*, с. 123

философов, искусствоведов, литературоведов - П. Флоренского, М. Бахтина, Ю. Лотмана, В. Шкловского, Ю. Тынянова. Большой вклад в осмысление поставленной нами задачи и в киноязыка в целом внес Ю.М. Лотман. В своих работах он рассматривает «кино как синтез повествовательно - изобразительной тенденции и словесной. Причем, слово в данной связи является не факультативным признаком, а основным, обязательным элементом в кино»¹⁷. Отдельная глава монографии Лотмана посвящена проблеме кадра в кино, по мнению исследователя, обладающего свободой, которая присуща слову. Кадр лежит в основе монтажа, который назван ученым основой художественного языка кино. Далее исследователь обращается к элементам и уровням киноязыка с его грамматикой и лексикой. «Элементом киноязыка может быть любая единица текста (зрительно-образная, графическая или звуковая), которая имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления ее самой и, следовательно, появляется в тексте не автоматически, а сопряжена с некоторым значением. При этом необходимо, чтобы как в употреблении ее, так и в отказе от ее употребления обнаружился некоторый неуловимый порядок (ритм)»¹⁸. Лотман с точки зрения семиотики исследует как крупный план, так и его метафорическое значение в кино, прием повторения, точку зрения, образ человека в кино, и, конечно же, монтаж и связанную с ним структуру и типы киноповествования. С

¹⁷ Ю.М. Лотман, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин 1973, с.79

¹⁸ *Ibidem*, с. 164

киноповествованием в свою очередь связана следующая проблема, поднимаемая ученым - «сюжет в кино, который в киноповествовании строится при помощи «иконических знаков», распределяемых по четырем уровням (кадр - кинофраза - функциональная организация кинофраз - примыкание кинофраз собственно сюжет)»¹⁹. В итоге анализа киноязыка Лотман приходит к выводу о «полифоничности» текста фильма, дающего зрителю набор кодов, которые он должен расшифровать как участник коммуникационного акта. (Здесь автор ссылается на классическую схему коммуникационного акта известного лингвиста и семиотика Р. Якобсона).

Интересной попыткой исследования монтажных структур вне кино на современном этапе явились статьи В. Иванова, А. Раппопорт, О. Булгаковой, К. Разлогова, возрождающих линию разработок С. Эйзенштейна в данной области, начавшуюся еще в 20-е годы, хотя многие из выдвинутых авторами положений могут показаться спорными, а категория монтажности в интерпретациях исследователей подчас становится всеобъемлющей. Так А. Раппопорт в своей статье «К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа» отмечает, что «понятие «монтаж», рожденное в конструктивистской поэтике (прежде всего кино), все чаще используется в качестве универсальной категории»²⁰. В

¹⁹ *Ibidem*, с. 178

²⁰ А.Г. Раппопорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла романа*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с.119

сущности, пользуясь техническим смыслом понятия монтаж, как сборки конструкции из отдельных элементов, любые приемы рекомбинации в живописи, скульптуре, архитектуре, музыке, литературе можно назвать монтажом. Ценной для анализа монтажа представляется статья Иванова, в которой исследователь трактует названную категорию, «как тотальный художественный принцип, в той или иной степени организующий любые искусственные сообщения в культуре»²¹. Дополняя качественные средства выразительности кинематографа, ученый называет крупный план, подчеркивающий роль детали - «основным средством превращения вещи в образ киноязыка. Именно деталь, показанная крупным планом или на первом плане в глубинной композиции, объединяет язык кино с современной прозой»²².

Большой интерес с точки зрения исследуемой проблемы представляет труд В. В. Иванова «*Очерки по истории семиотики в СССР*», в котором особенную, вдохновляющую ценность представляют мысли ученого, проанализировавшего эстетические исследования Эйзенштейна по логической семантике. Вызывать определенные ассоциации посредством соположения образов можно средствами любого вида искусства. Именно это положение теории Эйзенштейна становится существенным для тех художественных композиций, в которых семантика двух сопоставляемых звуковых данностей может

²¹ В.В. Иванов, *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с. 164

²² *Ibidem*, с. 165

обнаружить третье смысловое качество, не озвученное в реальности²³.

Наиболее яркий материал для исследования монтажа представляют работы М.М. Ромма, в которых исследователь анализирует применение монтажных приемов в классической литературе. В своих рассуждениях о монтаже различает две стороны: «монтаж, как соединение частей картины (отдельных эпизодов, крупных элементов, из которых складывается произведение), и монтаж, как внутриэпизодная структура»²⁴. Примеры отчетливо читающихся монтажных фраз из «Медного всадника» А.С. Пушкина подкрепляют теоретические размышления кинорежиссера. Одним из обобщающих суждений этого режиссера является мысль, что «монтаж — это мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия, призванного воссоздать на экране реальную жизнь»²⁵.

Чрезвычайно актуальный круг вопросов, связанный с литературным монтажом затрагивает Б.М. Эйхенбаум. Этот выдающийся литературовед истолковывает монтаж — как «систему кадроведения или кадросцепления», «синтаксис фильма». До кинематографа литературе принадлежало эксклюзивное право на монтаж: литература была единственным

²³ В. В. Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*, Москва 1976, с. 124 - 157

²⁴ М.И. Ромм, *Беседы о кино*, Москва 1964, с.135

²⁵ *Ibidem*, с. 141

искусством, способным разворачивать сложные сюжетные построения, развивать фабульные параллели, свободно менять место действия, выделять детали и пр. Теперь же литература утратила это монопольное право»²⁶. Главным выводом статьи Эйхенбаума можно назвать утверждение киностилистики (т.е. монтажа) и кинофразеологии». «Монтаж образует смысловые единицы и их сцепление. Основная единица этого сцепления и есть кинофраза. Кинофраза образуется путем группировки разных фотографических планов и ракурсов»²⁷. Эйхенбаум говорит о пространственно-временном характере кинофразы и о сложности в определении типов кинофраз, выделяя только короткие и длинные кинофразы. Из кинофраз строится кинопериод. Приемы ассоциирования частей периода Эйхенбаум называет «стилистической проблемой монтажа». Исследователь также отмечает одновременность эпизодов в кино, разъясняя это явление как уникальный прием, отличающийся от литературы, где время играет совершенно условную роль связи и автор может обращаться с ним как угодно. «В кинематографе одновременность та же последовательность, только проведенная путем скрещивания параллелей»²⁸. Таким образом, приобретенное кино право на монтаж позволило не только расширить его изобразительные возможности, но и соперничать с литературой. Важной второй составляющей киноязыка, по

²⁶ Б.М. Эйхенбаум, *Проблемы киностилистики*, [в:] *Поэтика кино*, Москва 1927, с.13-38

²⁷ *Ibidem*, с. 13-38

²⁸ *Ibidem*, с. 13-38

Эйхенбауму, является киносемантика. Причем, снова основная семантическая роль отводится монтажу, затем по значимости идет семантика отдельного кадра. Кадры в свою очередь могут принимать различную смысловую нагрузку в зависимости от монтажного контекста, в который попадают. В качестве инструмента киносемантики Эйхенбаум выделяет метафору, говоря о том, что «кинометафора возможна только при условии опоры на словесную метафору».

Встречные мысли мы находим в исследованиях Н. Милева. посвященных «кинематографическому синтезу», под которым автор понимает синтез «пластического», «драматического» и «описательного» начал в кино. Нас особенно интересует последняя составляющая. Описательная особенность кино характеризуется, по мнению автора монографии, изменением функций «съемочной точки»: «активное прослеживание движения камерой включает в себе существенные функции прозы», хотя эта прозаика зримая, а не словесная. Тем не менее, от литературной прозы кино усвоило «последовательное и детализированное прослеживание человеческого поведения в свободной связи со всей доступной оптическому воспроизведению реальной средой»²⁹. И в этой связи Н. Милев подчеркивает важность слова в кино, так называемого «кинематографического» слова, которое появилось уже на заре кинематографа и не исчерпывалось только титрами в немом кино.

²⁹ Н.Н. Милев, *Выразительные средства современного киноискусства*, Москва 1984, с. 79

По мнению автора монографии, с прозаическим словом слово «кинематографическое» роднит изменение точки зрения в процессе рассказывания и, следовательно, авторский выбор объектов повествования (здесь уместна параллель: автор литературного произведения = режиссер); а разница заключается в том, что сам процесс рассказывания в кино происходит посредством пластических образов, приводимых в действие с помощью «повествовательного монтажа», который в свою очередь, по мнению Н. Милева, бывает двух видов: «объективно-описательный» и «субъективно-выразительный».

Ценными представляются наблюдения о монтажности В.Н. Ждана. В своей монографии ученый проводит параллель между книгой и фильмом, выделяя использование разных планов повествования: от общего до крупного, приводя в качестве примера анализ «Полтавы» А.С. Пушкина, разработанного С.Эйзенштейном, который подчеркивал «монтажность» построения поэмы на основе использования крупных планов. Крупный план в кино служит для выделения деталей, которые в литературном произведении выделяются посредством описания: под кинематографическим описанием В.Ждан понимает «мимику, жесты, немой разговор глазами, выражение лица и т.д.». «С литературой кинематограф сближает и сюжетный параллелизм, повествовательный прием торможения действия. Техника литературной композиции продолжается в кино с помощью временных монтажных переходов. Монтаж, в свою

очередь - «искусство контекста и соотношения единства, последовательности и одновременности»³⁰. Причем, литературному монтажу отдается предпочтение, как обладающему более широкими возможностями: «монтаж в литературе в силу нематериальности слова больше стимулирует мысленную и эмоциональную активность читателя»; в то время как экран сразу предлагает зрителю переходы, конкретные связи между ними и в большей степени, чем мысленный монтаж в литературе, связывает его восприятие. К тому же, в литературе монтаж осуществляется проще нежели в кино, где ставит свои условия зрительная логика, обладающая меньшей, по сравнению с литературой, свободой³¹. Однако В.Ждан отмечает, что выразительность литературного образа, прежде всего, основана на незримых свойствах слова и не выходит за рамки зрительных представлений и ассоциаций. А слово как таковое не в состоянии «выйти за пределы описания», даже при использовании в процессе рассказа интонации живой речи. Часто описания жеста или даже молчание, по мнению В.Ждана, становятся более действенными, чем непосредственно реплики персонажей. «Изобразительность» литературы, таким образом, видится исследователю в описании зрительных, пластических впечатлений. Здесь В.Ждан ссылается на Г.М. Козинцева, который в свою очередь приводит в качестве примера «симфоническое» описание среды у Э.Золя, его «приемы

³⁰ В.Н. Ждан, *Эстетика фильма*, Москва 1987, с. 115 - 123

³¹ *Ibidem*, с. 115 - 123

организации света, звука, цвета, на которых можно учиться не только писателям, но и режиссерам, художникам и операторам кинематографии»³². Особое внимание В.Ждан обращает на внутренний монолог (закадровый и внутрикадровый голос) в кино, как на выразительное средство, взятое из литературы. Его предназначение - раскрытие внутреннего мира персонажа. Слово внутреннего монолога было приближено к зрителю путем технического приема «акустического крупного плана». Вообще, диалог на экране, данный с помощью чередования общих, крупных и средних планов, не только приобретает особую динамичность, но и расширяет в свою очередь диапазон выразительных средств актера.

Немало оригинальных суждений высказано на тему монтажности литературы в работах И.М.Маневича, полагающего, что именно из литературы пришли в кинематограф темы и сюжеты (т.е. сценарий); монтаж, чья «литературная природа очевидна»; правила построения мизансцены; художественные принципы литературы и ее выразительные средства. Ссылаясь на многочисленные исследования по кинематографу, в качестве «трех китов», на которых держится киноискусство, И.М. Маневич называет «синтетичность, движущееся изображение и монтаж». В свою очередь, влияние кинематографа на литературу также не вызывает сомнений. «Влияние кинематографа ощущается и в композиции, и в диалоге, и в способах

³² Г. Козинцев, *Пространство трагедии*, Москва 1973, с. 31

развертывания повествования, и в усилении ассоциативных приемов и сложных ретроспекций в произведениях литературы»³³. В качестве выводов, исследователь рассматривает понятия «кинематографичность литературы» и «литературность кинематографа», в основном на примерах советского кинематографа и произведений советских писателей. Интересен вывод исследователя о возвращении усвоенных кинематографом литературных приемов обратно в литературу, таких как «описание, внутренний монолог, контрасты переживания действующих лиц и окружающей их среды, временное и пространственное развитие действия». Что касается киноприемов как таковых, то, как отмечает И.М.Маневич, в литературе они «могут выполнять эстетические функции», в то время как в кинематографе «они часто оборачиваются штампами». Таким образом, «кинематографичность», как и «литературность» произведения должны, по мнению автора, изучаться опосредовано, так как при заимствовании теряется своеобразие искусства.

Анализ поэтики кино в работах выдающегося литературоведа Ю.Н.Тынянова постоянно перекликается с поэтикой литературы. Неоднократно можно встретить убеждения, что монтаж трактуется ученым как столкновение, а не просто сцепление кадров, «скачковость» кино: не связь, а смена кадров. Литературные исследования Тынянова шли

³³ И.М. Маневич, *Кино и литература*, Москва 1968, с. 201

параллельно его киноизысканиям. Причем, между двумя искусствами обнаруживалось много общего. Критик рассматривает ракурс и освещение как «мощные стилистические средства кино (даже монтаж характеризует посредством соотношения этих излюбленных приемов, при чем в определении монтажа он невероятно близок понятию, данному монтажу С.Эйзенштейном). Тынянов подчеркивает важность детали в кино, когда она заменяет целое, как синекдоха в поэзии. «Ассоциативной связью в кино становится движение или поза. Смещение перспективы вещей (ракурса) и их «освещения», было присуще литературе, когда предметы получали иное семантическое значение. Отсюда, монтаж - не просто «связь кадров», а дифференциальная смена соотносительных между собой кадров»³⁴. Тынянов подчеркивает то, что кажущаяся «бедность» кино на самом деле является его «конструктивным принципом». «Уже на стадии становления кинематограф вырабатывает свои средства выразительности: описательность и наглядность; одновременность показа нескольких событий на экране; использование слова, как связующего звена между кадрами отсутствие проблемы единства места (ее место занимает проблема единства ракурса и света)»³⁵. Таким образом, Тынянов делает вывод о том, что кино, вырабатывая свои каноны с учетом достижений других искусств, становится самостоятельным искусством. Поэтому нецелесообразно определять специфику

³⁴ Ю.Н. Тынянов, Об основах кино, [в:] *Поэтика кино*, Москва 1927, с.79 - 101

³⁵ *Ibidem*, с. 79 -101

кино через другие искусства, «как эти искусства называть по кино: живопись - «неподвижное кино»; музыка - «кино звуков»; литература - «кино слова».

Конечно же, нельзя оставить в стороне следующие работы отечественных критиков: монографии С. Гинзбурга «Очерки теории кино», С.И.Фрейлиха «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского», статья Е.С.Громова «Проблемы художественной специфики кино», П.Х.Торопа «Литература и фильм». Статья последнего из перечисленных исследователей содержит общие методологические принципы по изучению кино и литературы. Фильм как текст может быть разложен по вертикали на слово, звук и картину, а по горизонтали - на кадры, эпизоды, монтажные куски. В плане поэтики прибавляется план, ракурс, свет, цвет, музыка, в случае человеческого голоса еще тембр и интонация, композиция кадра, монтаж и т.п.»³⁶ Тороп также говорит о синтетической природе кино, о которой писал еще С.Эйзенштейн.

В целом разработанность поставленной нами проблемы в отечественном литературоведении отличается достаточной глубиной и обширностью. Однако следует отметить явный перевес разработанности монтажа как чисто кинематографического выразительного средства, в литературной природе этого «сцепления» остаются еще пробелы, которые

³⁶ П.Х. Тороп, *Литература и фильм*, «Киноведческие записки», 1990, № 5, с. 13

необходимо заполнить. Проблеме монтажа в литературе по-прежнему уделяется чрезвычайно мало внимания. Несмотря на многочисленные упоминания о монтажном принципе в литературе и киноведческих трудах и констатировании влияния данного типа мышления на литературные формы и источники, объектом самостоятельного исследования это явление не стало, а термин по большей части употребляется как данность.

Вышеизложенная проблематика определила содержание и структуру диссертации. Основной ее текст состоит из истории вопроса и двух глав. Первая - посвящается проявлению философии монтажа в разных видах художественного творчества. Основанием этой своеобразной философии, разработанной Эйзенштейном, и одновременно послужившей в настоящей работе, как возможность для дальнейших исследований, является такое сопоставление двух элементов, при котором появляется третий элемент, качественно превосходящий оба исходных. Внимание концентрируется именно на этих «третьих элементах», располагающихся в *монтажных веских стыках*, где, по мнению гениального теоретика фильма, слагается динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма. Эти и другие аспекты вышеуказанной проблематики рассматриваются в первой главе. Наряду с общетеоретическими задачами целью настоящего исследования является анализ литературной природы монтажа, обнаруженного во время проникающего в текст чтения шедевра русской классики «Анны Карениной». Эти вопросы

анализируются во второй главе диссертации, при чем монтаж рассматривается не только как фундамент сложной архитектоники великого творения, но и как необыкновенное соотношение частей произведения, а также как внутриэпизодная структура. В ходе проницательного монтажного чтения, заключающегося в обнаружении в художественном тексте таких смысло-содержательных особенностей, как масштаб изображения, ракурс, точка съемки, перспектива, цвет, свет, ритм, внутрикадровый конфликт, внутренний монолог, была сделана попытка выявления причинности явлений и их связей, обозначения появляющихся ценностных ассоциаций композиционного и смыслового единства в литературном произведении Толстого. В перспективе возможного продолжения представленного анализа «Все» (как ключ к антропологии Толстого) в художественной реальности романа «Анна Каренина» может быть прочтен сквозь призму монтажного мышления

Глава I

Проявление философии монтажа в разных видах художественного творчества

При всей таинственности творческого процесса, есть некоторые общие способы, которые сознательно или бессознательно используют писатель и композитор, режиссер и художник. К числу таких приемов принадлежат поиски новых сочетаний звуков и слов, красок и форм, ассоциативных образов, обращенных к нашему опыту жизни, к нашей эмоциональной памяти. Новые сочетания этих символов реального мира приводят к созданию произведений искусства, которые волнуют, воскрешая в памяти то, что бессознательно хранилось забытым со времен далекого детства, запало в душу в трудные минуты жизни или вовсе прошло незамеченным. Неслучайный в конечном итоге выбор и соединение символов, отражающих реалии материального и духовного миров, составляют не единственный, но один из важных элементов художественного творчества.

Сходным способом исследователь, оперируя известными образами мира, которые закодированы иногда в сухих для

непосвященного формулах, графиках, цифрах, мысленно приводит их в соприкосновение в новых сочетаниях, и тогда вспыхивает догадка, гипотеза, видение нового механизма, процесса, явления в космосе, в атомном ядре или в ядре живой клетки.

Эти приемы можно назвать монтажом или рекомбинациями (реаранжировкой)³⁷. Своеобразная философия (кино)монтажа разработанная великим ученым С. Эйзенштейном, представляется нам особенно ценной в качестве попытки осмысления художественного текста Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Сквозь призму монтажного мышления, согласно которому - монтажно мыслить - это значит обладать способностью анализировать и синтезировать, то есть уметь раззять произведение на части и объединять части в единое целое с целью создания качественно нового произведения³⁸, попытаться по-новому осветить конструктивность жанровой формы романа великого классика. В ходе пронизательного монтажного чтения, выявляющего суть, смысл, причинность явлений и их связей, обозначить появляющиеся ценностные ассоциации, разрешающие в свою очередь проблему целостности, композиционного и смыслового единства художественно текста Толстого (по принципу перерастания и приращения как надстраивающее слои контекстов).

³⁷ Р.И. Салганик, *Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с. 5

³⁸ С.М. Эйзенштейн, *Избр. произв. в шести томах*, Т.2. Москва 1964, с. 180

Захватывающая возможность проведения тщательного компаративистского разбора своеобразной философии (кино)монтажа, как синтетического способа производства значения, как особого процесса не только познания, но и осознания мира, по отношению к структурированию жанровой формы романа «Анна Каренина» несет в себе допустимость глубинного проникновения в художественный мир этого исключительного произведения. Благодаря своим внутренним смысло-содержательным уровням, а также художественно-философской природе монтажа названное литературное сочинение может вызывать сомнения по поводу монологичности автора, который по утверждениям некоторых исследователей³⁹ именно в этом произведении ближе всего подошел к полифонической манере Достоевского.

В разработанной С. Эйзенштейном философии монтажа базовым основанием является такое сопоставление двух элементов, при котором на основании их формальных свойств возникает «третий элемент», качественно превосходящий оба исходных. Этот алгоритм и вербален (в плане поэтического языка и его базовой единицы - метафоры), и визуален (принцип внутрикадрового и межкадрового монтажа)⁴⁰. И именно из этих «третьих элементов», располагающихся в монтажных (весомых, веских, значимых) стыках видимого, слагается, по мнению

³⁹ С. Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. - Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1997, с. 295

⁴⁰ С.М. Эйзенштейн, *Монтаж* 1938, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998. с. 77

гениального теоретика фильма, динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма. Из формальных же монтажных элементов (изгибов форм, выхваченных траекторий движения, мелодических линий музыки) далее складываются смысловые фигуры или, так называемые «кино-иероглифы», в которых определенным образом переосмысливается классическое противопоставление видимого (визуального, динамичного) и невидимого (вербального, смыслового, неподвижного)⁴¹.

Итак, термин «монтаж», как известно, возник, прочно утвердился и получил всестороннюю разработку в кино. Казалось бы, этот термин исключительно киноведческий. Однако при более подробном изучении этого явления становится очевидным, что монтажность может выступать как некий универсальный тип мышления, который может проявляться в любом виде художественного творчества. Монтаж стал показателем качественно нового мироощущения, заключающегося в поисках полярных контрастов и несовместимых данностей⁴². Влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства не только сводится к повышению дискретности композиции, но и открывает возможности познания общих принципов структурирования художественного произведения. Отсюда

⁴¹ *Ibidem*, с. 78

⁴² В. Б. Шкловский, *Энергия заблуждения*, Москва 1981, с. 243

вытекает усиление символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста.

Однако, прежде чем подвергать анализу литературную природу монтажа, небезосновательным будет напомнить об узкотехническом значении данной категории, подразумевающее конструкцию, состоящую из отдельных составных частей или элементов. Строительство современного здания или машины предполагает монтаж или сборку частей в некоторое целое. Вне монтажа лишь то, что может быть вылеплено или высечено из одного куска. Элементы, из которых складывается целое, могут быть найдены в природе или специально заготовлены, «префабрицированы» для последующего монтажа. Для осуществления монтажа необходимо указать, каковы его составные элементы и какова та схема целого, по которой из них собирается готовое изделие⁴³. В любом случае можно говорить о зависимости частей от этой схемы. Даже тогда, когда части имеют характер «естественных» вещей природы, как ветки или камни, их выбор обусловлен задачами и средствами последующей сборки. В случае же специального изготовления частей, или префабрикации, части могут иметь либо уникальный характер, т.е. быть пригодными только для определенных узлов или компонентов целого, или быть универсальными, как кирпичи.

⁴³ Р.И. Салганик, *Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с. 7

Любопытно будет отметить важный нюанс при компоновке, имеется ввиду стык элементов — проблема актуальная для всех типов монтажа. Простейший пример — кирпичная кладка. Здесь стык достигается типовыми размерами и удобной для «точной пригонки» стандартной геометрической формой кирпича. Примеры такого рода «пригонки» мы наблюдаем в принципиально различных художественных изделиях далекого прошлого. В некоторых случаях — как, например, в египетских пирамидах — за ней стоит до сих пор не разгаданная технология точных работ, в других случаях — способы соединения различных форм в фантастических образах монстров, демонов, чудовищ фольклорной фантазии, всякого рода химер, русалок, драконов и т. п.⁴⁴. Мыслится, что стык разнородных компонентов тут достигается соединением разноплановых частей, и одновременно преодолением своеобразной «схемы» этих фантастических существ. Представляется, что в кинематографическом или литературном произведении стык кадров может подразумевать собой столкновение, движение и безусловно ритм, способствующие созданию нового художественного качества. Такая техника пропущенных кадров усиливает духовную перцепцию, чей вектор направлен вглубь произведения.

Примеры использования монтажа, как метода художественного мышления, можно наблюдать в различных

⁴⁴ А.Г. Раппорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла романа*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с.123

видах искусства. Подтверждением сказанному могут являться коллажи кубистов — Пикассо и Брака, показавшие, по словам начавшего тогда же писать поэтические словесные коллажи Аполлинера (в его известной статье о Пикассо)⁴⁵, что живописать можно чем угодно — почтовыми марками, игральными картами, канделябрами, кусками газет. Целесообразным нам кажется напомнить, что коллаж — технический прием, игра с материальной формой, использование неожиданных материалов с целью дезориентации, нарушения логики и порядка. По сути, речь шла о возрождении приема, близкого к построению первобытного комплекса (в смысле Выготского⁴⁶) — «бриколажа», по Леви-Строссу⁴⁷, — нагромождения предметов, характер связи которых по смежности определяется окружением непосредственно соседствующих звеньев. В построенных таким образом первобытных орнаментальных композициях, как отмечал Эйзенштейн, изобразительность отсутствует вовсе. На месте изображения — просто сам предмет как таковой: на нитку натянуты кости медведей или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засушенные ягоды или скорлупа, возможно, что так были организованы самые древние памятники искусства⁴⁸. По Эйзенштейну, в этот период у Пикассо поверхность картин. . . прорвалась из области иллюзорно-изобразительных фактур, чем так сильны хотя бы голландцы, в

⁴⁵ *Постмодернизм, Энциклопедия*, под ред. А.А. Грицанова и М.А. Можейко, Минск 2001, с. 889 -890

⁴⁶ Л.С. Выготский, *Мышление и речь*, Москва 1999, с. 72

⁴⁷ *Постмодернизм, Энциклопедия*, под ред. А.А. Грицанова и М.А. Можейко, Минск 2001, с. 325

⁴⁸ С.М. Эйзенштейн, *Неравнодушная природа, Т.1, Чувство кино*, Москва 1985, с. 346

набор реальнопредметных фактур⁴⁹. Поясним образное изложение Эйзенштейна более четким развитием сходной мысли у П.А. Флоренского. Живопись в силу ее тяготения к точке (а не к линии, которая характерна для графики, линия в графике есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности. ...графика пользуется движением, а живопись – осязанием⁵⁰) должна, по Флоренскому, находить дополнительные средства к индивидуализации точек (или соответственно пятен по мнению ученого). В частности, этими геометрическими соображениями Флоренский объяснял коллажи: Это ведет живопись к исканию фактур, а еще дальше — побуждает заимствовать эти фактуры уже в качестве готовых из различных произведений техники. Так возникают наклейки, набивки, инкрустации и т. п.⁵¹

Наглядным образцом использования монтажа в живописи может послужить творчество Эль Греко, а точнее сказать, его знаменитая картина «Вид и план города Толедо», написанная между 1604 - 1614 годами и находящаяся в Толедском музее. На полотне изображен общий вид города Толедо примерно с расстояния в километр с востока. Справа изображен молодой человек с развернутым планом города в руках. На этом же плане Греко поручил своему сыну написать те самые слова, которые интересовали Эйзенштейна: .. Я был вынужден изобразить госпиталь Дон Хуана де Тавера маленьким, как модель; иначе он

⁴⁹ *Ibidem*, с. 359

⁵⁰ П.А Флоренский, *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, Москва 1993, с. 18

⁵¹ *Ibidem*, с. 25

не только закрыл бы собою городские ворота де Визагра, но и купол его возвышался бы над городом. Поэтому он оказался размещенным здесь, как модель, и перевернутым на месте, ибо я предпочитаю показать лучше главный фасад, нежели другой (задний) - впрочем, из плана видно, как госпиталь расположен в отношении города...⁵² По тонкому замечанию Эйзенштейна, точка зрения художника на этом холсте бешеным скачем носится взад и вперед, снося на один холст детали города, взятые не только с разных точек зрения, но с разных улиц, переулков, площадей. Определяющая разница в том, что изменены реальные соотношения размеров, и часть города дана в одном направлении, отдельная же деталь его - в прямо противоположном!⁵³ В этом случае для Эйзенштейна талантливый живописец явился «своеобразной предтечей... кинохроники и информационного перемонтажа». И в другой знаменитой картине «Буря над Толедо» (относящейся к тем же годам), художником сделан не менее радикальный монтажный переворот реального пейзажа, но здесь уже под знаком того эмоционального урагана, чем так примечательно это произведение живописи⁵⁴. Интересны также исследования истоков монтажа, корни которого по мнению многих ученых уходят еще в средневековье. Так, и в построении традиционной русской иконы есть что-то монтажное в современном понимании этого термина, в силу того, что «в

⁵² С.М. Эйзенштейн, *Избр. произв. в шести томах*, Т.2. Москва 1964, с. 249

⁵³ *Ibidem*, с. 250

⁵⁴ *Ibidem*, с. 256

пространстве иконы совмещались при помощи так называемых «врезок» разнопространственные и разновременные сцены⁵⁵.

Следует отметить, что и в классической музыке в полифонии и контрапунктических построениях мы встречаемся с чертами, по сути своей монтажными. Характерно к примеру, что известный английский писатель О. Хаксли для того, чтобы выразить монтажную структуру своего романа, озаглавил его «Контрапункт»; это слово практически в качестве синонима «монтажного принципа» в широком смысле использовалось и в поздних работах Эйзенштейна. Обращение к музыке как организующему принципу литературного текста, проявляющемуся в том, что текст оказывает воздействие на читателя не столько своим логическим, а скорее, музыкальным построением, сменой ритмов, переходами из одной тональности в другую, контрапунктом, можно отметить и в творчестве самого автора «Войны и мира». Подразуется в данном случае повесть Л.Н. Толстого «Крейцерова соната», в которой, скрывается возможность сопоставления эмоционально насыщенной сонаты Людвига ван Бетховена с исповедью души Позднышева (такое сопоставление соотносится с полифонным монтажом, подразумевающим своеобразный синтез слова и музыки, что также эксплицируется по отношению к исследуемому роману). Осознание вины главным героем повести,

⁵⁵ В.М. Березин, И.И. Волкова, А.А. Грабельников, *Экранная коммуникация в современном информационном обществе, Учебное пособие*, Москва 200, с. 153

поражающее своей динамикой, энергетикой откровения и элементами драматизма отсылает нас к принципу сонатности, основанному на противопоставлении и развитии контрастирующих между собой тем, что в свою очередь допускает возможность постановки тезиса о присутствии оппозиции элементов женского и мужского (жены и мужа): как эмоции (музыка) versus ratio (разум, слово)⁵⁶.

Можно затем полагать, что монтаж в общем смысле этого слова и не ограниченном областью кино, в принципе находит широкое применение в разных видах искусства и со всей актуальностью выступает в произведениях художественной литературы, которая и составит основной объект нашего исследования. Более того представляется, что монтаж есть в любом искусстве, потому что в нем обязательно присутствует упорядочивание представлений о мире – через отбор и соединение. Исходя из исследований автора «Броненосца Потемкина» существуют следующие виды монтажа: контрастный, в основе которого противопоставление; параллельный, в качестве фундамента - сопоставление; линейный, в котором основание – это последовательность, логика. Пример контрастного монтажа мы можем проследить в поэзии:

⁵⁶ Более тщательный анализ представлен в нашей статье *Принцип сонатности в повести Л.Н. Толстого «Крейцеров соната»* [в:] *Świat słowian w języku i kulturze XI Wybrane zagadnienia z literatur i kultur słowiańskich*, pod red. Ewy Komorowskiej i Agnieszki Krzanowskiej< Szczecin 2010, s. 114 - 119

«Они сошлись. Волна и камень,

Стихи и проза, лед и пламень...»⁵⁷

Параллельный монтаж присутствует у Некрасова:

«Поздняя осень. Грачи улетели.

Лес обнажился. Поля опустели...»⁵⁸

В поэзии Тютчева скрыты элементы линейного монтажа:

«Гремят раскаты молодые,

Вот дождик брызнул, пыль летит,

Повисли перлы дождевые,

И солнце нити золотит...»⁵⁹

В результате монтажа строк у каждого возникает свой образ - в зависимости от интеллектуального, эмоционального, жизненного запаса, а также от способности к образному восприятию. Как считал Л.Н. Толстой, писатель должен уметь мыслить как словесно, так и яркими зрительными образами, воссоздавать в своем воображении картины описываемой жизни героев. Истинный художник является одновременно художником и мыслителем, философом и ученым. Наука и искусство так же

⁵⁷ А.С. Пушкин, *Евгений Онегин*, Москва 1988, глава II, с.78

⁵⁸ Н. Некрасов, *Поздняя осень. Грачи улетели, Избранная лирика*, Москва 1985, с. 84

⁵⁹ Ф.И. Тютчев, *Весенняя гроза, Избранная лирика*, Москва 1981, с. 18

тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать⁶⁰.

Огромное внимание проблеме монтажного мышления, как некоего универсального типа созидания, проявляющегося в любом виде художественного творчества, уделял С.М. Эйзенштейн. В целом ряде работ он рассмотрел истоки зарождения, по его определению, «синэстетического» мышления. Глубоко изучая историю художественной культуры, ученый пришёл к выводу, что первичные элементы синэстетического мышления зародились в первобытном синкретизме, далее получив развитие в синтетическом народном творчестве, красочных народных празднествах и карнавалах, зрелищных искусствах. Синэстетическое, кинематографическое мышление обусловлено, по мнению С.М. Эйзенштейна, «способностью творческого человека «слышать» цвет, видеть музыку как цветовую гамму и т. д. Или как писал Л.В. Кулешов: Если имеется мысль-фраза, частица сюжета, звено всей драматургической темы, то эта мысль выражается, выкладывается кадрами-знаками, как кирпичами...⁶¹

В такой перспективе синэстетического мышления художественный текст Толстого перекликается с супрематическими образами «арзамасского ужаса»⁶², в виде

⁶⁰ Л.Н. Толстой, *Так что же нам делать?* [в:] Толстой Л.Н. *Поли. собр. соч.: в 90 т.*, Т. 16, Москва – Ленинград 1928 -1958, с. 464.

⁶¹ Е.Я. Басин, *Статьи об искусстве*, Москва 2010, с. 12

⁶² К. Бланк К., *В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич*, «Русская литература» № 1, с. 33-42

красного квадрата на белом фоне, легшего в основу «Записок сумасшедшего», в тексте являющегося графическим изображением страха смерти и пустоты. При таком видении анализируемое художественное произведение русского классика мыслится как синэстетическо-полифоническая структура, в которой кадры, монтажные фразы могут достигать значения (ценности) супрематической динамики. Так сам Толстой экспериментируя с белым платком на белом снегу, интуитивно приводит довод (аргумент), основанный на понимании «Всего» (ключа к антропологии человека, ибо человек сопряжен со Всем) геометрическо-изобразительным способом (шире затрагиваются эти аспекты во второй главе работы).

Из замечаний великого теоретика кино вытекает предположение о том, что отличительными чертами монтажного (творческого) мышления являются визуализация отдельных образов и картин, монтажность их построения, создание образов и картин путем чередования визуальных планов, а также способность художника, автора создавать и поддерживать ритм внутри происходящего действия. Тогда познавательная роль творческого, монтажного мышления сходна с основными задачами и целями поставленными перед всяким произведением искусства - связное последовательное изложения темы, сюжета,

действия, поступков, движения внутри эпизодов и внутри целого произведения.

Таким образом при помощи монтажа, рассматриваемого как художественный метод соединения разножанрового материала, можно конструировать и выражать самые глубокие идеи, самые сложные ощущения эпохи, мира, времени, человека. человечества⁶³. В таком случае попытка кинематографического осмысления художественного текста «Анны Карениной» обосновывает необходимость концентрации на раскрытии основных идейно-художественных составляющих толстовской монологичности со всеми дискурсивными плодотворными сомнениями, расширяющими одновременно проблемное поле восприятия шедевра русской классики. Можно затем согласиться со справедливым замечанием исследовательницы Халины Халациньской - Вертелак, полагающей, что сегодняшняя культура чтения, перечитывания текстов все более и более определяется монтажным мышлением, порождающими многообразие метасмыслов в сложных смысло-понятных сцеплениях⁶⁴.

Если обратимся к истории киноискусства, то необходимо отметить, что определение монтажа, как важнейшего специфического выразительного средства экрана, принадлежит Л.Кулешову. Ричотто Канудо и Луи Деллюк, писавшие о кино до

⁶³ М.И. Ромм, *Беседы о кино*, Москва 1964, с.142

⁶⁴ Chałacińska – Wiertelak H., *Культурный код в литературном произведении*, Poznań 2002, s. 113

Кулешова, только лишь подходили к пониманию монтажа, рассуждая о движении, о ритме. Однако следует отметить, что именно киноимпрессионисты, под руководством Луи Деллюка, первыми подняли бунт против коммерческого кинематографа, бездумно копирующего произведения театра и литературы. Тем самым французские деятели внесли весомый вклад в теорию и эстетику кинематографа, считавшие, что кинематограф должен разговаривать со зрителем с помощью своих собственных выразительных средств⁶⁵. Л.Кулешов, экспериментируя с кусками старой пленки, открывает эффект, состоящий в том, что монтажное сочетание кадров может придавать им различный смысл, изменять их содержание. А затем делает ошеломляющий вывод, что монтажом можно создавать на экране события и даже персонажей, не существующих в действительности («эффект Кулешова»⁶⁶). Освоением безграничных, чудодейственных возможностей монтажа характерны все новаторские фильмы 20-х годов, что позволяет историкам киноискусства называть этот период «монтажным». Опыт постановки четырех классических фильмов – «Стачки», «Броненосца Потемкин», «Октября» и «Старого и нового» дал возможность Эйзенштейну сделать вывод о том, что кинематограф - это прежде всего монтаж⁶⁷. К подобным же выводам приходили все авторы, писавшие о кино:

⁶⁵ Louis Delluc, *Photogénie*, перевод с французского Т. Сорокина, Москва 1924, с. 76

⁶⁶ Л.В. Кулешов, *Искусство кино*, Ленинград 1929, с. 38

⁶⁷ С.М. Эйзенштейн, *За кадром*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998. с. 29

В.Пудовкин, С.Васильев, С.Тимошенко, Б.Балаш и многие другие.

Однако, в последующем периоде оказалось, что в творческой практике большинства кинорежиссеров возможности монтажа почти не используются, за исключением Андрея Тарковского, Глеба Панфилова, Отара Иоселиани, Александра Медведкина, Вадима Абдрашитова, Тенгиза Абуладзе, Эльдара Шенгелая, Никиты Михалкова и немногих других. Некоторые постановщики передоверяют склейку кадров монтажерам, а те, как правило, не посягают на творческие решения. Длина монтажных кусков определяется длиной реплик, игрой актеров, звучанием музыки, а зачастую и нетворческими соображениями, а о ритме, темпе, эффектах асинхронности, словом, о проблемах монтажной образности, забывают. Отсюда вялость, затянутость, аморфность большинства современных художественных и документальных фильмов.

Взгляды великого режиссера и теоретика кино развивались, обогащались, вели к пониманию монтажа не только как важнейшего специфического выразительного средства киноискусства, но и как комплекса композиционных принципов построения произведения, «строения вещей», образующих идейную систему, стилистику, авторскую индивидуальность не

только кинорежиссера, но и мастера, создателя художественного произведения⁶⁸.

Отмеченный принцип композиционно-монтажного построения, сопряженный с авторской самобытностью, находит адекватные созвучия в художественном мире Толстого. Для великого прозаика второй половины XIX века творчество всегда было средством духовной самоидентификации художника, отсюда может напряженная философичность его прозы, что в свою очередь тоже является определяющей чертой русской словесности. В подтексте классической русской литературы (от Гоголя до Платонова), видимо, лежат глубочайшая метафизика и философия, которые, однако, зашифрованы в виде тончайшего потока образов. В этом смысле русская литература несет в себе философию значительно более глубокую, чем, например, собственно русская философия (от Чаадаева и Успенского и т.д.), так как образ глубже идеи, и именно образ может лучше всего выразить весь таинственный подтекст русской метафизики⁶⁹. Анализируя сочинение русского классика, небезосновательной для данного исследования кажется мысль о внетекстовом восприятии движения (что характерно для монтажа) в художественной реальности Толстого. Предположение вытекает из фундаментального (для эстетики писателя) понятия *сопряжения* (сообразно соединению, связыванию, слиянию в

⁶⁸ *Ibidem*, с. 33

⁶⁹ Ю.В. Мамлеев, *Судьба бытия, Московский эзотерический сборник*, Москва 1997, Электронный ресурс., <http://www.rvb.ru/mamleev>

одном центральном пункте, в тексте произведения) и в соответствии с мыслью о том, что сущность художественного произведения – это прорыв в другое измерение⁷⁰. По словам японского кинорежиссера, Акиры Куросавы, в искусстве прорываемся в личную сферу мистического, которое в реальной жизни подспудно и непостижимо. В этом прорыве стирается индивидуальное и реализуется та потенция, которая в реальной действительности неосуществима. Такой прорыв может открывать некое созвучие с толстовским концептом «Всего» (человек, находящийся в постоянном движении, – это «Все»⁷¹ и часть «Всего», вектор движения – от «части Всего» ко «Всему»), потенциально входящего в структуру «я». Преодоление пределов «я» означает не разрушение, а его реализацию, что сопряжено с расширением сознания.

Думается, что одной из задач исследователя художественного текста будет попытка проследить, следуя за автором, законы по которым построено (возведено) «живет» произведение. И для самого автора «Войны и мира» своеобразной этикой любого человека, пытающегося толковать текст, непозволительно будет отыскивание отдельных мыслей в художественном произведении, а единственно правильным подходом к нему считал руководство читателей «в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит

⁷⁰ Chałacińska – Wiertelak H., *Культурный код в литературном произведении*, Poznań 2002, s. 112

⁷¹ О.В. Сливичкая, *Человек - как «Все» и как часть «Всего» - подвижное основание мира Л.Н. Толстого (От «Детства. Отрочества. Юности» к «Хаджи-Мурату») , Яснополянский сборник 2008: Статьи, Материала, Публикации, Тула 2008, с. 25-48*

сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений⁷². Важно отметить, что проблема целостности, или же иными словами построения, художественного произведения была поставлена Толстым именно относительно романа «Анна Каренина». Известно, что уже современники недоумевали по поводу композиции романа. В хрестоматийно известном письме автору «неслыханной вещи» (как назвал произведение Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя») от одного из корреспондентов, делясь в нем своими впечатлениями от романа Толстого «Анны Карениной», А.Рачинский заявлял: «В нем архитектуры развиваются рядом, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анною Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал. Но вы не захотели Бог с Вами». В ответ на эти замечания Толстой высказал следующее: «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой, своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи». Так где же «замок» романа? «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но

⁷² Л.Н. Толстой, Собрание сочинений в 22 т., т. 8, с.269

каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения..⁷³ Такая сопряженность *уникального архитектурного строения* (имеем ввиду художественный текст) может быть соотнесена с параллельным монтажом, подразумевающим чередование сцен с одновременно происходящими в разных местах событиями, где подчеркивается взаимосвязь, сопоставляются кадры. Вышеотмеченный контекст монтажа, в котором развиваются сюжетные линии главных героев романа, с одной стороны отдаленных друг от друга, однако посредственно соединенных, может соприкасаться с ощущением (стрельчатых) линий, образующими свод из двух пересекающихся дуг. Причем и все остальные элементы «свода» (ребра, арки, паддуги, лотки и др.), являющиеся частью авторского замысла, соединясь в тексте романа (переплетение сюжетных линий трех семей: Анны: законная семья и незаконная, Стивы Облонского и Левина) позволили достичь композиционное и смысловое единство. При такой перспективе видения художественной реальности романа «дуги», находящиеся под высоким напряжением в связи с усложненностью в состоянии героев («диалектика души», а также

⁷³ Эйхенбаум Б., *Лев Толстой: Семидесятые годы*, Ленинград 1960, с. 176

«переломность» моментов в раскрытии образов персонажей, как например, Вронский в одном из вариантов должен был застрелиться, этим поступком возвысившись до уровня идеального героя, заплатившего жизнью за любовь прекрасной женщины, однако это противоричит характеру героя) соизмеримы с оркестровой партитурой (в понимании Эйзенштейна и включая вертикальный монтаж).

Если же обратиться к системе приемов монтажа, смело выстроенной Эйзенштейном - от наиболее простого, повествовательного к самым сложным, обусловленным тонкостями художественной формы и идейного содержания, можно заметить, что понятие монтажа великий теоретик равным образом возводит до построения композиции, структуры кинопроизведения, обусловленной не только логической связью, но и связью чувственной, эмоциональной. Установив это широкое понимание монтажа как организации структуры произведения, выходящее «далеко за пределы области склейки кусков пленки между собой», Эйзенштейн начинает с основных принципов сочетания. Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение, так как возникает качественно новое содержание⁷⁴. Это новое качество, рожденное содержанием кадров (в литературном источнике это могут быть сюжетные линии, связи, отношения, эпизоды) и самим процессом их сопоставления, а также фрагменты кадров,

⁷⁴С.М. Эйзенштейн, *За кадром*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998. с. 29- 45

которые при монтаже были вырезаны (*весомые, веские стыки*) и привлекает наше исследовательское внимание (более подробно рассматриваются во второй главе) .

Сопоставление частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собою в целое, а именно тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживает данную тему⁷⁵. Этот вывод Эйзенштейна особенно интересен тем, что творческий процесс создания произведения искусства рассматривается в единстве с процессом восприятия этого произведения зрителем. Это единство создания и восприятия, единство художника и зрителя характерно для всей эстетики Эйзенштейна, но следует также отметить, что указанное обстоятельство характерно и для современных научных поисков, возвышающих зрителя (читателя) до статуса соучастника, что в свою очередь сулит новое осмысление многих литературных и кинематографических явлений. Более того такое положение зрителя, стимулированного техникой пропущенных кадров, усиливает его духовную перцепцию, чей вектор направлен вглубь художественного произведения. Подчеркивая несколько кратких и отчетливых формул эстетики создателя *монтажа аттракционов*, необходимо отметить, что произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и

⁷⁵ *Ibidem*, с. 29-45

разуме зрителя. Желаемый образ, по словам Эйзенштейна, не дается, а возникает, рождается⁷⁶. Тогда образ, задуманный автором, режиссером, актером, закрепленный ими в отдельные изобразительные элементы, вновь и окончательно становится в восприятии зрителя.

Существенное заключение, которое можно сделать после ознакомления с работами гениального теоретика фильма, а также для решения одной из задач настоящей работы, является непосредственно мысль о присутствии монтажности в литературе и в других искусствах, поисками которой мы займемся в следующем разделе диссертации. Эту мысль можно пояснить словами самого Эйзенштейна: Нет противоречия между методом, которым пишет поэт, методом, которым действует воплощающий его актер внутри себя, методом, которым тот же актер свершает поступки внутри кадра, и тем методом, которым его действия, его поступки, как и действия его окружения и среды (и вообще весь материал кинокартины) сверкают, искрятся и переливаются в руках режиссера через средства монтажного изложения и построения фильма в целом⁷⁷. Такие обоснования подтверждают то, что в основе всех отмеченных явлений в той же мере лежат целительные человеческие черты, которые присущи каждому человеку, равно как и каждому жизненному искусству. Смысловое обоснование монтажа подчеркивается тем, что

⁷⁶ *Ibidem*, с. 29-45

⁷⁷ *Ibidem*, с. 29-45

окончательную внутреннюю синхронность «куска» (эпизода, сцены) создает образ, смысл: ... эта формула о смысле куска объединяет и самую лапидарную сборку кусков - так называемую «тематическую подборку» по логике сюжета - и наивысшую форму, когда это соединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединения кусков действительно проступает образ темы, полный идейного содержания вещи⁷⁸. Для более полного обзора романа «Анна Каренина», авторского замысла, раскрытия идей, содержащихся в тексте, насыщенного смыслами, находящимися как-бы в «подтексте» (к которым, однако, есть абсолютно открытый доступ для заинтересованного читателя), целесообразным кажется рассмотрение монтажного видения писателя и использование ним определенных типов монтажа (выделенных Эйзенштейном) в структурировании жанровой формы произведения (что было зафиксировано во второй главе работы).

И еще один важный монтажный аспект, связанный с закономерностями композиционных построений (не только кинокартины, но и любого художественного творения), а именно вопрос о преднамеренности структуры, архитектоники, строения. По утверждению Эйзенштейна, выстраиваешь мысль не умозаключениями, а выкладываешь кадрами и композиционными ходами; художник мыслит непосредственно игрой своих средств

⁷⁸ В. Б. Шкловский, *С.М. Эйзенштейн*, Москва 1973, с. 94

и материалов; когда действуешь - не объясняешься⁷⁹. Следовательно, можно предположить, что творческий процесс любого художника носит эмоциональный, интуитивный, порой и подсознательный характер. Несомненно, необходимо помнить и о значении логического мышления, однако, мысль художника не задерживается на логических, научных обоснованиях своих решений, но эти обоснования должны быть, они служат как бы фундаментом эмоционального творческого акта. Интуиция является формой мышления и подготавливается, воспитывается мыслительными процессами⁸⁰. Таким образом, осмысливая творческий процесс, всегда кажущийся спонтанным, подчас даже непредсказуемым, подсознательным, следует учитывать то, что такое созидательное явление, также основано и на воспринятом опыте произведений и мастеров «запавших в душу», оставивших запечатленный след в сознании.

Осмыслению категории монтажности в литературе, а также расширению духовных пределов познавательной перцепции в мире Толстого будет способствовать исследование Эйзенштейна посвященное стихии японской изобразительной культуры, а точнее письменности, ибо письменность в первую очередь изобразительна. Самый интерес начинается со второй категории иероглифов – «хой-и», то есть «совокупной»⁸¹. Дело в том, что совокупность, можно сказать сочетание двух иероглифов

⁷⁹ С.М. Эйзенштейн, *Вертикальный монтаж*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998, с. 102

⁸⁰ *Ibidem*, с. 107

⁸¹ С.М. Эйзенштейн, *За кадром*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998, с. 29

простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух «изобразимых» достигается начертание графически неизобразимого. Например: изображение воды и глаза означает – «плакать», изображение уха около рисунка дверей – «слушать», собака и рот – «лаять», рот и дитя – «кричать», рот и птица – «петь», нож и сердце – «печаль» и т.д. Этот монтаж в иероглифике интересовал Эйзенштейна в качестве аналогии к монтажу в кино. Более чем через 10 лет после написания цитированной статьи той же проблемой смыслового исследования иероглифики стал заниматься китаевед Рейфлер. Ученого заинтересовало то, что в иероглифике можно установить законы расщепления понятий на составляющие их элементы (одну из первых своих работ на эту тему Рейфлер назвал «Расщепление атома в синологии»⁸²). Как обнаружил Рейфлер, а до него Эйзенштейн, исследование иероглифики с этой точки зрения подводит к открытию семантических законов, общих для всех языков мира (или к универсальной семантике). Например, образование понятия «плакать» из сочетания «вода» и «глаз» встречается в самых разных языках мира — от китайского и тунгусо-маньчжурских до кавказских (общечеловеческим здесь, по-видимому, является и сам принцип, который Эйзенштейн,

⁸² В. В. Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*, Москва 1976, с. 257

формирует как рождение процесса — глагола из сопоставления двух существительных — предметов⁸³). Не только иероглифике присущ монтажный принцип, так например, в старинной японской и древней китайской поэзии классик американской литературы XX века Сэлинджер видит подлинное умение заметить деталь, в европейской литературе сравнимое, по его мнению, разве что с дневниками Кафки⁸⁴. Особую зоркость японских поэтов подчеркивал и Хлебников, отмечая в одном из писем: Японское стихосложение . . . заключает, как зерно, мысль и, как крылья или пух, окружающий зерно, видение мира... Здесь предметы видны издали точно дальний, гибнущий корабль во время бури с дальнего каменного утеса⁸⁵. Следующим шагом в усвоении японской культуры оказался театр Кабуки, приехавший на гастроли в Москву в 1928 г. Напомним предложенное Эйзенштейном истолкование маски в японском и древнегреческом театре: Трагическая маска — метафизически неподвижная сущность, предельный синтез образа, и поэтому она есть скачок из качества живого лица в качество неподвижного его символа⁸⁶. В этой связи Эйзенштейн цитирует данное Мандельштамом сопоставление прозы Флобера с японским искусством. Сам Эйзенштейн, соглашаясь с Мандельштамом, видит в ритуальных масках театра Но явление, родственное

⁸³ *Ibidem*, с. 260

⁸⁴ Р.И. Салганик, *Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с. 7

⁸⁵ В.В. Иванов, *Труды по знаковым системам, Ученые записки Тартуского ун-та*, Вып. 21, Тарту 1967, с. 162

⁸⁶ С.М. Эйзенштейн., *Избр. произв. в шести томах*, Т. 3. Москва 1964, с.254

античной трагедии с ее масками. Говоря о древнейшей японской драме Но, автор «Броненосца Потемкина» замечает: Недаром Чемберлен и другие исследователи находили в ее напевности, неподвижности, в ее ритуальности и маске — ближайшее сродство с древнейшей античной драмой. И таким образом замыкается и наш круг — мы через молекулярную замкнутость образа японского искусства и маски возвращаемся к той же античной трагедии⁸⁷.

Таким образом, в своих исследованиях гениальному ученому удалось проникнуть в суть японской (а в последствии и китайской) культуры, представив общие принципы, лежащие в основе японской письменности, поэзии, графики, древних масок (и, можно добавить, старинных буддийских скульптур Энку, недавно заново открытых в Японии, и традиционной икэбаны), «беспереходной игры» и «разложенной игры» в японском театре. Свое внимание Эйзенштейн акцентировал на тех чертах японской культуры, которые, с его точки зрения, являются кинематографическими, хотя в то время и находились целиком за пределами кино, полагая одновременно, что их следует перенести в японское кино, что было подтверждено дальнейшим ходом его развития. Такое полифоническое осмысление для сегодняшнего исследователя может послужить как пример (источник, точка отправления) «неожиданного стыка» традиционных культур Китая и Японии и современного искусства Европы. Тогда

⁸⁷ *Ibidem*, с. 264

примечательная для XX столетия установка гносеологического проникновения в сущностную природу ценностей, тождественных или же близких друг другу, проявляющихся в несходных национальных культурах, стимулируется имманентной энергией предмета наблюдений, которая и определяет методологическую стратегию.

Монтаж, которому такое пристальное внимание уделял Эйзенштейн (в дневниковых записях обозначался “методом”), был проанализирован в многих статьях (вытянутых в линию и развернутых на плоскость, но сохраняющих множественность точек зрения, как в кубизме) через различные системы: рефлексологию (монтаж как создание цепи условных рефлексов путем произвольной комбинации раздражителей — «Монтаж киноаттракционов»); конструктивизм и ранний формализм («монтаж как коллаж, комбинация и рекомбинация различного материала — «Монтаж аттракционов»); иероглифику («За кадром») и лингвистику («Перспективы»), когда монтаж осознается в соссюровской парадигме как система оппозиций, формирующих высказывание; диалектику («Драматургия киноформы») — в рамках понимания монтажа как конфликтного столкновения изображений, ведущего к возникновению неизобразительного образа, что трактовалось как материализация законов диалектики о единстве противоречий и переходе количества в качество. Одновременно «Драматургия киноформы» предлагала концепцию монтажа не как последовательности

кадров, а как техники наложения одного кадра на другой, что позволяло интерпретировать монтаж как своего рода метафорический палимпсест. Помимо этих систем великий теоретик использовал музыку («Четвертое измерение в кино») и японский театр («Нежданный стык»), размышляя о синхронизации различных чувств — зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса. Каждый раз Эйзенштейн менял рамку анализа, добиваясь той смены точек зрения, которая казалась ему особенно существенной в конце двадцатых годов.

Попытка прочтения шедевра русской классики сквозь призму «монтажного» мышления склоняет к учитыванию такой исследовательской стратегии, которая объединила бы пространственную ориентацию эстетического, широко используемую в искусстве, и методологический принцип толкования текстов на уровне познавательной перцепции. Можно говорить об эстетической выразительности ракурса, формата, перспективы, образной геометрии, а также о соизмеримости основных элементов движения музыки и изображения, как композиционных и структурных составляющих. Ссылаясь на анализ великого теоретика кино, если сопоставить музыку и изображение, то «подлинное и глубинное соответствие этих элементов действительно «соизмеримо», если речь идет о движении, которое лежит в основе как закона строения данного музыкального куска, так и закона строения данного изображения. Здесь понятие о законе

строения, о процессе и о ритме становления и развертывания
обоих действительно дает единственно твердое основание к
установлению единства между тем и другим⁸⁸. Так понятая
закономерность движения способна тогда в равной степени
материализоваться через специфические особенности любого
искусства, но и главным образом потому, что подобный закон
строения вещи есть вообще прежде всего первый шаг к
воплощению темы через образ и форму произведения независимо
от того, в каком бы материале эта тема ни воплощалась⁸⁹.
Нередкое явление, когда мы говорим, что известная музыка
«прозрачна», а другая «скачущая», что третья «строгого
рисунка», что четвертая «расплывчатых очертаний». Это
происходит оттого, что большинство из нас, как замечает
Эйзенштейн, слушая музыку, «видит» при этом перед собой
некие пластические образы, смутные или явственные,
предметные или абстрактные, но так или иначе какими-то своими
чертами отвечающие, чем-то соответствующие по ощущению
этой музыке. Для последнего, более редкого случая, когда
возникает не предметное или двигательное, но «абстрактное»
представление, выдающийся режиссер приводит характерное
воспоминание об авторе всемирно известной оперы «Фауст»
Шарле Гуно: Однажды в концерте он слушал Баха и вдруг
задумчиво произнес: Я нахожу, что в этой музыке есть что-то

⁸⁸ Эйзенштейн С.М., *Нежданный стык*, «Жизнь искусства», № 34, Москва 1926, с. 24

⁸⁹ *Ibidem*, с. 27

октагональное (восьмиугольное)⁹⁰. Это утверждение прозвучит менее неожиданно, если мы вспомним, что Гуно - сын видного художника-живописца и талантливой музыкантши. Оба потока впечатлений детства были в нем так сильны, что - как он пишет в собственных мемуарах - у него были почти одинаковые шансы стать мастером пластических искусств или искусств музыкальных.

Впрочем, подобный "геометризм" не редкость и для литературы. Достаточно мысленно возвратиться к Л.Толстому, который заставляет воображение Наташи Ростовой рисовать себе геометрической фигурой сложный, включающий эстетический компонент, комплекс – цельный образ человека: Пьер Безухов представляется Наташе «синим квадратом»⁹¹, что свидетельствует о психологической наполненности образа героя, являясь одновременно одной из идейно-художественных доминант творчества автора «Воскресенья». Сам Пьер тоже способен увидеть суть человека в геометрической форме. Разумеется, "круглость" Платона символизирует абсолютную правильность и праведность его образа жизни. Но интересно другое - то, что эту круглость Каратаева Пьер ощущает каким-то особым внутренним зрением. Их встреча происходит в темноте, они не видят друг друга. При этом Пьер чувствует что-то круглое в движениях Платона и, как пишет Толстой, даже в запахе его.⁹²

⁹⁰ *Ibidem*, с. 31

⁹¹ Фортунатов Н., *Творческая лаборатория Толстого*, Москва 1983, с. 308

⁹² Бланк К., *В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич*, «Русская литература» № 1, с. 33-42

Если припомнить другого великого реалиста – Диккенса, который сам подчас видит облики своих героев таким же «геометрическим образом», и иногда именно через геометризм подобной фигуры раскрывает всю глубину эстетической характеристики действующего лица. Вот, например, как он описывает мистера Грэдграинда в «Тяжелых временах» - этого человека параграфов, цифр и фактов, фактов, фактов: ...Местом действия была классная комната с простым голым однообразным сводом, и квадратный палец оратора придавал вес его словам...Упрямая поза оратора, его прямоугольное платье, прямоугольные ноги, прямоугольные плечи – все, вплоть до галстука, обхватывающего его горло туго завязанным узлом, словно упрямый факт, который он в действительности представлял собой, все содействовало этому весу ...⁹³ Достаточно убедительным примером для наших целей выступает анализ портрета «Ермоловой» кисти В.Серова. С.Эйзенштейн разделяет мнение Станиславского, что Ермолова – символ красоты, силы, пафоса, это, по его мнению, и передает портрет. Пафос, «патетическое» для Эйзенштейна это проявление категории возвышенного. Композиционно эстетический эффект возвышенного достигается с помощью зафиксированных четырех последовательных положений: от точки зрения «свысока» - как бы к точке «у ног» великой актрисы (крупное лицо – пол и подол

⁹³ Басин Е.Я., *Художник и творчество*, Москва 2008, с.266

черного платья). Линия движения точки зрения, то есть пространственная, условная линия отвечает идее «преклонения»⁹⁴.

Предложенную геометральную интерпретацию текста Толстого можно дополнить использованием цвета, как средством психологического анализа. Живописное восприятие явлений и предметов служило в творчестве Толстого основой его необыкновенной красочности, благодаря которой его часто именовали живописцем, художником, импрессионистом. Проза Толстого, по словам исследователей, живописнее прозы любого из его предшественников в мировом романе. Здесь имеются в виду чисто живописные открытия, сделанные Толстым, благодаря имитационным возможностям слова. Писатель изображает природу и человека не только средствами поэтического слова, но и средствами, заимствованными из изобразительного искусства цветом и светом в их словесных аналогах. Здесь поэзия, оставаясь сама собой, включает в арсенал своих форм имитацию живописной образности... Конечно, в литературном произведении живопись словом играет не такую значительную роль, как художественная изобразительность, созданная средствами собственно поэтическими, однако используя цвето-световые определения Толстой как бы обращается к скрытому в читателе художнику; без способности хоть в какой-то мере видеть глазами живописца определение

⁹⁴ Эйзенштейн С. М. *Динамический квадрат*, «Вопросы киноискусства», № 4, Москва 1956, с.424

совершенно неуловимо⁹⁵. Использование цвето-световых образов в толстовских произведениях гораздо шире, и их художественная значимость далеко не ограничивается чисто изобразительными целями. Цвет рассматривается не только в качестве специфического изобразительного средства для создания живописных картин окружающего мира, но и в тесной связи с толстовским методом психологического анализа. Цвет, как пишет В. Днепров, становится доминантой, к которой примыкают черты характера⁹⁶. Более того, он способен подниматься в толстовских произведениях до такой степени выразительности, что приобретает обобщенный, символический смысл, служит для создания глубоко философских образов. Краски... заговорили своим особым языком, передавая не только цвет... изображенного, но и мысли, переживания писателя, его раздумья о красоте и силе жизни. Истоки цветописи Толстого исследователи видят в его неустанных поисках новых средств изображения, приобретающих с годами все большую художественную выразительность⁹⁷. Необходимо отметить вытекающее из вышеизложенного рассуждение, рассматривающее цветовые образы в ряду толстовских «мелочностей». Благодаря деталям, мелочностям важная для толстовского метода связь внешнего и внутреннего не прерывается ни на каком уровне. Детализация образов приводила

⁹⁵ В. Днепров, *Идеи времени и формы времени*, Москва 1974, с.204

⁹⁶ *Ibidem*, с. 206

⁹⁷ *Ibidem*, с. 206

не только к конкретизации повествования, но и к углублению характеристик действующих лиц, к подчеркиванию основной линии толстовских произведений, к раскрытию глобальных проблем бытия, нашедших глубокое освещение в творчестве писателя. образность стиля Толстого достигалась за счет отбора деталей большого психологического звучания. Речевой стиль Толстого, приобретает образный характер преимущественно по мере детализации повествования или описания⁹⁸. Таким образом живописное восприятие явлений действительности понимается как формообразующая основа образной системы писателя.

Рассмотрение категории монтажа допускает возможность истолковывания его как конфликта, ведь по сути основой всякого искусства всегда является коллизия (столкновение, «от столкновения двух данностей возникает мысль»). Кадр же является ячейкой монтажа. И, следовательно, рассматривать его надлежит тоже с точки зрения конфликта. Внутрикадровый конфликт - потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками; как зигзаг мимики, теми же изломами выплескивается в зигзаг пространственной мизансцены. Если уж с чем-нибудь сравнивать монтаж, то фалангу монтажных кусков — «кадров» - следовало бы сравнить с серией взрывов двигателя внутреннего сгорания, перемножающихся в монтажную

⁹⁸ Л.А. Сабуров, «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика, Москва 1959, с. 118

динамику «толчками» мчащегося автомобиля или трактора. Такое качество монтажа позволяет предположить, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединятся в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество⁹⁹. Верным оставался и на сегодня остается факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение. На произведение - в отличие от суммы - оно походит тем, что результат сопоставления качественно (измерением или степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности. Следовало обратиться к тому основному, что в равной степени определяет как «внутрикадровое» содержание, так и композиционное сопоставление этих отдельных содержаний между собой, то есть к содержанию целого, общего, объединяющего. Но для этого сразу же надо было обратить исследовательский интерес не в сторону парадоксальных случаев, где это целое, общее и конечное не предусмотрено, а неожиданно возникает. Следовало бы обратиться к случаям, когда куски не только не безотносительны друг к другу, но когда само целое не только предусмотрено, оно самое предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления. В этом случае каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски.

⁹⁹ Эйзенштейн С.М., *Монтаж* 1938, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998, с. 73

Резюмируя вышеизложенное на тему феномена монтажа (в широком «эйзенштейнообразном» смысле), послужившему в настоящей работе, как возможность для дальнейших исследований, необходимо подчеркнуть, что этот принцип построения любых сообщений (знаков, текстов) культуры состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух предметов, при котором на основании их формальных свойств возникает «третий элемент», качественно превосходящий оба исходных. И именно из этих «третьих элементов», располагающихся в монтажных (весомых, веских, значимых) стыках видимого, слагается, по мнению гениального теоретика фильма, динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма.

Проявление философии монтажа в разных видах искусства не только сводится к повышению дискретности композиции, но и открывает возможности познания общих принципов структурирования художественного произведения, с вытекающим отсюда усилением символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста. В ключе ренессансного мышления автора «Неравнодушной природы», монтировать обозначает не только соединять, но прежде всего выявлять суть отсутствующих элементов процесса становления художественного произведения. В кинематографической практике монтаж это не только творческий процесс, но и технический, при котором куски

киноплёнки переставляются и подрезаются, чтобы впоследствии склеив материал с учетом монтажных (весомых, значимых) стыков, создать возможность для конструирования художественной целостности. Принимая во внимание так поставленную проблему, выявляется смысл, причинность явлений и их связи, как процесс не только познания мира, но и его осознания в коммуникационных актах познающего субъекта.

В процессе осознания современной наукой и культурой неразделимого единства субъективного и объективного начал в акте творческого познания, осмысления, особую значимость приобретает принцип сочетаемости явлений. Последнее наблюдается как в сфере художественного слова, так и в семантике зрелищных искусств, в частности, - кинематографе, который не случайно начинает ассоциироваться с понятием «новая филология»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Chałacińska – Wiertelak H., *Культурный код в литературном произведении*, Poznań 2002, s. 108

Глава II

Восприятие «Всего» в художественной реальности романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстого сквозь призму монтажного мышления.

Фундаментальное значение для данного анализа имеет концепт «Всего», определяемый как путь к постижению художественной антропологии Толстого. Это понятие также неразрывно связано с проблемой человека (ибо человек сопряжен со «Всем») - Человек, как «Все» и часть «Всего». Разумение человека, как возможности, понимается Толстым не как нереализованность потенциального, а как принципиальная невозможность его полной реализации. Однако, человек находится в постоянном движении, сущность которого в в расширении сознания, трактуемая великим прозаиком, как преодоление разрыва от «я» к не «я»¹⁰¹. Учитывая вышесказанное, а также принимая во внимания такие факторы

¹⁰¹ О.В. Сливицкая, *Человек - как «Все» и как часть «Всего» - подвижное основание мира Л.Н. Толстого (От «Детства. Отрочества. Юности» к «Хаджи-Мурату»)*, Яснополянский сборник 2008: Статьи, Материала, Публикации, Тула 2008, с. 25-48

духовной культуры, как философия монтажа, являющаяся координальной ценностью в антропологии кино, эйзенштейновская концепция экстаза, (экстатический стиль «выхождения из себя» отдельных категорий, жанров, с целью преобразования), возможно предположить присутствие внетекстового движения, как художественная эманация в сопряжении с познающим субъектом¹⁰² (что в свою очередь предусматривает потенциал монтажа – сопоставление, сопряжение двух элементов, при котором появляется «третий» в «содержательных стыках», усиливающих духовную перцепцию зрителя) в «лабиринте сцеплений» (в художественной реальности русского классика). Исходя из подобных предположений вполне закономерным видится потребность прослеживания творческих сопряжений в романном Мезокосме, по словам Толстого содержащим в себе в свернутом виде обе бездны - Микрокосм и Макрокосм¹⁰³.

Сам рисунок движения личности (как расширение сознания), прослеживаемый в романе, изменен, по сравнению с «Войной и миром», где направлен был ввысь («высокое небо») – в этом случае – предполагающийся вектор от «части Всего» ко

¹⁰² В виде комментария можно вспомнить о идее перевоспитания Зрителя. Зритель (внетекстовой) - после катарсического потрясения созидающего позицию интеллектуальной дистанции - объединит в один универсальный смысловой масштаб все разъединенные друг от друга значения: фрагментарные и кратковременные. О таком возрождении Зрителя, как смыслополагающего стержня говорит радикальная театральная реформа (культурный переворот) конца XIX начала XX века, значительный вклад в которую внес С. Эйзенштейн. Достаточно будет упоминания о монтаже атракционов – прием, который применил великий режиссер по отношению к театральной сцене, а, безусловно, задолго до него этим пользовалась и литература, и живопись, и музыка. Следуя таким размышлениям можно поставить вопрос (предположение) был ли Толстой с его «неуклюжим словом» своеобразной предтечей того культурного переворота на границе веков.

¹⁰³ *Ibidem*, с. 25-48

«Всему» (вглубь и вширь). Достижимо ли это в образе главной героини, представляющую собой сердцевину того, что в романе составляет проблему. Думается, что старательный анализ «монтажных стыков», пропущенных кадров, вырезанных фрагментов (как бы то ни было, технического процесса), раскадровки в «лабиринте сцеплений» великого классика может казаться вполне оправданным и надлежащим для раскрытия вышеназванных вопросов. В такой перспективе видения отголоском сопряженности с судьбой Анны можно рассматривать проблему изменчивости личности (согласованность верности своей индивидуальности и «текучести»), имеется ввиду Каренина и Вронского (по своей природе ненаделенными большим потенциалом варьативности, однако, воздействие встречи с другим человеком вызывает у них выход за свои пределы). Необходимо подчеркнуть, что именно в движение развития их личностей, Толстой, словно талантливый режиссер, ведет повествование с использованием полифонного монтажа, контрапунктируя те важные моменты, когда герои пробуют стать выше себя (преодоление своего «Я»), драматургическим образом подчеркивая динамику энергетического откровения (кажется в понимании Толстого это скорее явление чего-то сверхестественного, что в человеке совершает выбор между тем, чтобы стать «Всем» и тем, чтобы остаться «частью Всего»). Так, оба героя в сцене родильной горячки Анны, попав в атмосферу вечного, оказываются

готовыми к переходу (может это не перерастание в контексте Левина, но несомненно это зародыш перерастания. В качестве дополнения можно отметить и открытую заботливость Каренина о дочери Анны после трагической смерти матери) на другой человеческий уровень (на преодоление разрыва от «Я» к не «Я»):

..... он (Каренин) вдруг почувствовал, что то, что он считал душевным расстройством, было, напротив, блаженное состояние души, давшее ему вдруг новое, никогда не испытанное им счастье. Он не думал, что тот христианский закон, которому он всю жизнь свою хотел следовать, предписывал ему прощать и любить своих врагов; но радостное чувство любви и прощения к врагам наполняло его душу. Он стоял на коленях и, положив голову на сгиб ее руки, которая жгла его огнем через кофту, рыдал, как ребенок. Она обняла его плешивеющую голову, подвинулась к нему и с вызывающею гордостью подняла кверху глаза. Христианский порыв дал возможность и пренебречь ревностью, и переступить через самолюбие, даже если по мнению некоторых исследователей, все это было сделано для обретения его возжеленной упорядоченности¹⁰⁴, это не опровергает его искренности и истинности, а также выявляет его масштаб, пропорциональность в «лабиринте сцеплений», что было особенно важно для Толстого.

Проявление полифонного монтажа, заключающегося в том, что через серию кадров (сцепленных и даже столкновенных)

¹⁰⁴ О.В. Сливичкая, *О многозначности восприятия «Анны Карениной»*

проходит одновременное движение целого ряда линий (в данной случае фабульных), из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, думается, можно обнаружить в способе конструирования самого художественного образа главной героини. Соотнесение с оркестровой партитурой (на что указывал Эйзенштейн) раскрывается не только на примере вовлеченности в судьбу Анны наиболее фундаментального контекста Левина, но также и других личностей (Каренина, Вронского, как партий определенных инструментов, развивающихся поступательными движениями, но тем не менее остающихся во взаимосвязи с остальными инструментами оркестра). Наличие элементов полифонного монтажа выявляется и в самом характере главной героини, созданного путем сложного варьирования, сменой ритмов (в кульминационных сюжетных узлах), и все же непрерывно звучащей главной темой Анны, неуклонно нарастающей в последних главах, одновременно сплетая в художественной ткани романа все разнообразные темы и партии. Такой способ построения (неотрывный от общего монтажно – композиционного хода целого) может послужить одной из причин многозначности восприятия анализируемого романа и быть может возможностью преодоления того «неуклюжего слова» постоянной борьбы художественного воображения и морализаторства.

Как уже было подчеркнуто в первой главе, сопоставление двух монтажных кусков не является суммой их, а произведением,

именно благодаря тому, что результат сопоставления качественно всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности. Тогда при сопоставлении подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно - в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему.¹⁰⁵ Примечательна при этом нам представляется еще одна особенность монтажного метода, позволяющая образно запечатлеть непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений. Мало того, сама природа монтажа не только не отрывается от принципов реалистического письма фильма, но действует как одно из наиболее последовательных и закономерных средств реалистического раскрытия содержания.

Аналогичным эффектом жизнеподобия воспламеняет исследуемый нами роман «Анна Каренина». По словам В. Набокова, при его чтении у нас то и дело возникает ощущение, будто роман Толстого сам себя пишет и воспроизводит себя из себя же, из собственной плоти, а не рождается под пером живого человека¹⁰⁶. Этим может истолковываться неограниченная полисемичность романа, тем более, если принять во внимание сегодняшнюю культуру чтения, определяющуюся монтажным

¹⁰⁵ Эйзенштейн С.М., *Монтаж 1938*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998, с. 84

¹⁰⁶ Набоков В., *Лекции по зарубежной литературе*, Москва 1998, с. 226

мышлением, создающим многообразие контекстов, сопряжений, значений. Читатель «Анны Карениной», становясь соучастником, настолько вовлечен в повествование, что не может не относить эту историю с самим собой, со своим опытом, своей личностью. Стимулированию читательского восприятия названного художественного текста способствует по мнению исследователей один из толстовских принципов, основанный на с одной стороны, подробно и любовно выписанном чувственном облике жизни, а с другой – чрезвычайной насыщенности повествования внутренними вторжениями во внешнюю фактуру повествования. Особенность Толстого также в том, что внутреннее не имеет у него преимуществ перед внешним¹⁰⁷.

В качестве примера может послужить сцена скачек. Толстой как необыкновенно точный художник в сцене состязаний, одновременно являющейся кульминационной в неуклонном движении главной героини к катастрофе, умело использует ритмический монтаж с чрезвычайно интересными перебросами. Проследим это в тексте: *«Всех офицеров скакало семнадцать человек. Скачки должны были происходить на большом четырехверстном эллиптической формы кругу перед беседкой. На этом кругу были устроены девять препятствий: — река, большой, в два аршина, глухой барьер перед самою беседкой, канава сухая, канава с водою, косогор, ирландская банкетка,*

¹⁰⁷ О.В. Сливицкая, *Внешний и внутренний ракурс создания «образа человека»: «Анна Каренина», Яснополянский сборник 2004: Статьи, Материала, Публикации*, Тула 2004, с. 34

*состоящая (одно из самых трудных препятствий) из вала, утыканного хворостом, за которым, невидная для лошади, была еще канава, так что лошадь должна была перепрыгнуть оба препятствия или убиться; потом еще две канавы с водою и одна сухая, — и конец скачки был против беседки. Но начинались скачки не с круга, а за сто сажен в стороне от него, и на этом расстоянии было первое препятствие — запруженная река в три аршина шириною, которую ездоки по произволу могли перепрыгивать или переезжать вброд»¹⁰⁸. Приступая к разбору пластической изобразительности кадров, связанных с соревнованиями, следует отметить масштаб изображения. Думается, что Толстой не случайно начинает с общего плана, представляя характеристику места действия и масштаб события. Вводя такие детали, как царская беседка, в которой появится сам государь, весь двор и толпы народа, невинные на первый взгляд скачки, в которых приняло участие семнадцать человек, но «попадало и разбилось больше половины» офицеров, могут вызывать у зрителя (читателя) определенные ассоциации, подчеркивающие внутрикадровый конфликт и развивающие авторскую мысль. Кинематографически точное решение обусловлено в последующих кадрах меняющейся точкой съемки – Толстой как бы переводит камеру на зрителей, а точнее отдает киноаппарат в их руки, меняя угол зрения, равным образом усиливая динамичность эпизода: *«Все глаза, все бинокли были**

¹⁰⁸ Л.Н. Толстой, *Анна Каренина*, Москва 1967, с.174

обращены на пеструю кучку всадников, в то время как они выравнивались. «Пустили! Скачут!» — послышалось со всех сторон после тишины ожидания. И кучки и одинокие пешеходы стали перебегать с места на место, чтобы лучше видеть. В первую же минуту собранная кучка всадников растянулась, и видно было, как они по два, по три и один за другим близятся к реке... Для зрителей казалось, что они все поскакали вместе; но для ездоков были секунды разницы, имевшие для них большое значение»¹⁰⁹. Используя средний план, автор переходит к более крупному, при чем находит наиболее выигрышную точку съемки: «Вронский, изо всех сил сдерживая влегшую в поводья лошадь, легко обошел трех, и впереди его остался только рыжий Гладиатор Махотина, ровно и легко отбивавший задом пред самим Вронским, и еще впереди всех прелестная Диана, несшая ни живого ни мертвого Кузовлева. Гладиатор и Диана подходили вместе и почти в один и тот же момент: — раз-раз, поднялись над рекой и перелетели на другую сторону; незаметно, как бы летя, взвилась за ними Фру-Фру, но в то самое время, как Вронский чувствовал себя на воздухе, он вдруг увидал, почти под ногами своей лошади, Кузовлева, который барахтался с Дианой на той стороне реки (Кузовлев пустил поводья после прыжка, и лошадь полетела с ним через голову). Подробности эти Вронский узнал уже после, теперь же он видел только то, что прямо под ноги, куда должна стать

¹⁰⁹ Ibidem, с. 175

Фру-Фру, может попасть нога или голова Дианы. Но Фру-Фру, как падающая кошка, сделала на прыжке усилие ногами и спиной и, миновав лошадь, понеслась дальше». Можно предположить, что для усиления восприятия изображения, колоссального нарастающего напряжения, писателем выбран соответствующий ракурс – с седла лошади, что несомненно создает определенный монтажный ритм. Читатель практически слышит ритм выбиваемый ногами Фру-Фру, чувствует раскаленность тела лошади - «начинавшее уже темнеть от пота плечо», «...на загривке, на голове, на острых ушах каплями выступал пот, и она дышала резко и коротко». Динамичность, напряженность эпизода достигается благодаря кадрам снятым с движущейся точки (скачущая лошадь). С этого момента напряжение, динамичность последующих кадров будет только усиливаться. Подобно опытному режиссеру, Толстой монтирует кадры между собой, создавая определенный монтажный ритм: «Вронский чувствовал эти направленные на него со всех сторон глаза, но он ничего не видел, кроме ушей и шеи своей лошади, бежавшей ему навстречу земли и крупа и белых ног Гладиатора, быстро отбивавших такт впереди его и остававшихся все в одном и том же расстоянии. Гладиатор поднялся, не стукнув ничем, взмахнул коротким хвостом и исчез из глаз Вронского». Словно опытный постановщик Толстой строго организовывает монтируемую цепь кадров, в которой изменившаяся внутрикадровая композиция исходит из общего смысла эпизода,

имеется ввиду обыгранный кадр, когда Вронскому наконец-то удается обогнать Гладиатора и Фру-Фру начинает вести скачку, однако зритель чувствует нарастающий драматизм впоследствии взорвавшегося кадра. *«Несколько скачков они прошли рядом. Но перед препятствием, к которому они подходили, Вронский, чтобы не идти большой круг, стал работать поводьями, и быстро, на самом косогоре, обошел Махотина. Он видел мельком его лицо, забрызганное грязью. Ему даже показалось, что он улыбнулся. Вронский обошел Махотина, но он чувствовал его сейчас же за собой и не переставая слышал за самой спиной ровный поскок и отрывистое, совсем еще свежее дыхание ноздрей Гладиатора. Вронский вел скачку - ... Вдруг положение его изменилось, и он понял, что случилось что-то ужасное. Он не мог еще дать себе отчет о том, что случилось, как уже мелькнули подле самого его белые ноги рыжего жеребца, и Махотин на быстром скаку прошел мимо. Вронский касался одной ногой земли, и его лошадь валилась на эту ногу»¹¹⁰.*

Учитывая то, что при анализе монтажно снятого эпизода становится возможным его дробление на отдельные монтажные фразы, так и в наблюдаемой нами литературной сцене мы замечаем группы кадров, несущие в себе не только фабульную перепетию, но и более тонкие смысловые аллюзии, связывающие одновременно отдельные звенья эпизода. Красносельские скачки были «жестоким зрелищем». Один из офицеров упал на голову и

¹¹⁰ Ibidem, с. 176

разбился замертво – *«шорох ужаса пронесся по всей публике»*. *«Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: «Недостает только цирка с львами»*. Здесь появляется и Гладиатор – конь Махотина. Одна из зрительниц обмолвилась знаменательными словами: *«Если бы я была римлянка, то не пропустила бы ни одного цирка»*. *«Жестокое зрелище»*, напоминавшее о римских ристалищах и цирках, было устроено для развлечения двора. К той же метафоре относятся и упоминания о Сафо, светской львице, в кружке которой проводит свои вечера Анна, и «афинские вечера», которые посещает Вронский. Толстой был уверен, что изменится «весь строй жизни». Наша цивилизация... идет к своему упадку, как и древняя цивилизация¹¹¹, – говорил он. Своеобразная монтажная метафора «упадок Римской империи» относится также и глубокому нравственному падению традиционных семейных ценностей, олицетворяющихся в образе погибшей Фру-Фру. Согласно такой перспективе монтажного прочтения толстовского текста, нельзя не оставить без внимания мысль, что архитектоника каждой его фразы, то есть принцип смены крупностей и ракурсов, точно продумана, и все переходы сделаны осмысленно.

Вышепредложенная раскадровка одновременно является ярким примером интеллектуального монтажа, получившего

¹¹¹ Е.Г. Бабаев, «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, [за:] Л.Н. Толстой, [в:] *Собрание Сочинений в 22-х т.*, Т. 14, Москва 1983, с. 427-428

позднее название ассоциативного, придающего кадрам (монтажным фразам, эпизодам) монтажный подтекст, глубину, образность как в пределах одного кино-произведения (тогда имеем дело с межкадровой ассоциацией), так и выходящего за его пределы, о чем была речь выше в примере Красносельских скачек. При чем отметим, что обертоны интеллектуального порядка (таким образом великий теоретик кино называл этот тип монтажа) были созданы через звуковой ряд (тонкие соотнесения, включающие ассоциативные круги, априори известные зрителю) - *«Недостает только цирка с львами», «Если бы я была римлянка, то не пропустила бы ни одного цирка». «Жестокое зрелище»* - соединенные таким образом кадры рождали третий смысл. Если речь идет о межкадровом ассоциативном монтаже, то его проявление можно наблюдать в способе перцепции любви Анны, вначале «нормальная» и естественная», постепенно, как у Достоевского, приобретает болезненный характер, становясь нравственно-психологическим поединком (с Вронским), превращаясь в «любовь-ненависть», что в перспективе «Всего» можно прочесть как углубление (увязание) души главной героини в свое «я» (где предполагаемый вектор должен быть направлен в противоположную сторону).

В многих эпизодах анализируемого романа (что было прослежено в сцене скачек) обнаруживается не только чередование внешнего и внутреннего способов изображения, но и выявляется его монтажное строение с использованием различных

ракурсов для более пристального изучения и изображения диалектики души главных героев. Необходимо отметить напряженность в произведении Толстого, прежде всего в «образе человека», заключающуюся с одной стороны, вскрыванием «срезов общей жизни», а с другой – избытием индивидуальностей. Одно из фундаментальных положений человековедения Толстого, на наш взгляд подчеркивающее монтажность мира, звучит так: Все бесконечное разнообразие людских характеров и жизни людской, слагающейся из таких одинаковых и простых основных свойств человеческой природы, происходит только от того, что различные свойства в различной степени силы проявляются на различных ступенях жизни. Как их 7 нот гаммы при условиях времени и силы может быть слагаемо бесконечное количество новых мелодий (*новых сочетаний, сцеплений*), так из более многочисленных, чем ноты гаммы, главных двигателей человеческих страстей при условиях времени и силы слагается бесконечное количество характеров и положений¹¹².

Благодаря вышеприведенным нарративным (и как оказывается кинематографическим) возможностям, читатель становится соучастником и одновременно зрителем, наблюдая в пределах сцены то, что можно увидеть извне и то, что непосредственный наблюдатель постигает изнутри вследствие

¹¹² О.В. Сливацкая, *О многозначности восприятия «Анны Карениной»*, «Русская литература» № 3, Москва 1990, с. 42

авторских вкраплений (или же благодаря нахождению наиболее выигрышной точки съемки и соответствующего ракурса). Сопряжение внутреннего со внешним воспринимается как динамический поток, а такого рода упорядоченность переживается как ритм (образ движения), что в свою очередь соизмеримо с таким понятием в литературоведении, как важнейшее свойство жизни, которое можно назвать ее пульсацией: вдохи и выдохи, притяжения и отталкивания, приливы и отливы¹¹³. Подобное воспроизведение реальности, в которой несмотря на то, что внешний и внутренний потоки потенциально прерывисты, смена точек зрения происходит практически незаметно, представляется монтажной раскадровкой. Читатель не видит членения на кадры, а воспринимает непрерывность движения. Вышеотмеченная монтажная сопряженность, способствуя двойному разворачиванию реальности перед читателем (зрителем), раскрывает в свою очередь и перед художником слова широкие перспективы. По справедливому замечанию О. Сливацкой, читатель созерцает жизнь извне и постигает ее изнутри. Однако в каждый отдельный миг он чувствует, что стоит на какой-либо одной точке зрения – внешней или внутренней. Два взгляда совмещаются, все сливается воедино, и реальность воспринимается как объемная целостность¹¹⁴. Принимая во

¹¹³ *Ibidem*, с. 43

¹¹⁴ О.В. Сливацкая, *Внешний и внутренний ракурс создания «образа человека»: «Анна Каренина», Яснополянский сборник 2004: Статьи, Материала, Публикации*, Тула 2004, с. 34

внимание мнению исследовательницы, рассматривающую известную физикам ленту Мёбиуса, как наиболее близкую модель такой реальности, а также анализируемый творческий потенциал монтажного мышления, возможным может оказаться соотнесение принципа повествования романа «Анна Каренина» с многозначительностью «мусуби». Данный концепт в японской культуре соответствует понятию узла. Мусуби – многозначное и непере译имое японское понятие, встречающееся в первых японских мифологических сводах «Кодзики» и «Нихонсёки» и обозначающее и обычный узел на веревке, и семейные узы, и подписание делового договора, и завершение, финальную стадию какого-то процесса¹¹⁵. С нашей исследовательской точки зрения это понятие может вызывать интерес обозначением соединения, возникновения, завязи - особым типом внутренней связи, что корреспондирует с потенциалом «монтажных стыков» и равным образом с худоожественной реальностью романа русского классика.

Как уже неоднократно было подчеркнуто базовой единицей киноязыка является именно целое высказывание (кадр или кадр-эпизод), что в более широком понимании может осмысливаться как текст. В киноповествовании выделяются некоторые основные повторяющиеся типы сочетаний — составных частей фильма. В свою очередь, внутри этих больших частей фильмов возможно

¹¹⁵ Т. П. Григорьева, *Путь культуры*, „Человек”, Москва 2006. № 6

более тонкое исследование соотношений между кадрами или составными частями кадра.

Адаптируя такую перспективу анализа по отношению к исследуемому нами литературному творению, жизнь главной героини романа может ассоциироваться с делящимся на протяжении целого ее существования планом-эпизодом (кадром-эпизодом), который можно рассматривать в категории узлового кадра. Тогда при анализе такого стержневого кадра и с учетом того, что монтаж – это маленькая драматургия, то исследовательское внимание стоит обратить на вопросы межкадровой (имеется ввиду склейка мизанкадров на основе их содержательного взаимодействия) и внутрикадровой (в пределах одного кадра, с использованием специфических выразительных средств киноискусства) композиции, а также столкновения внутренних композиционных импульсов, заложенных в кадрах. Рассматривая создавшуюся ассоциацию жизни Анны с планом-эпизодом, нельзя не вспомнить о контрастном монтаже, основанном на противопоставлении. Так межкадровая композиция подчеркивает концептуальное единство, характерное для творчества Толстого - жизнь и смерть (надлежит упомянуть о внутреннем раздвоении, противоречии главной героини, выраженное по принципу антитезы – «Анна – человек» и «Анна – женщина», которое в финале приводит ее к смерти, в которой любовь и смерть соединяются – та философия смертной телесности найдет свое продолжение в «Крейцеровой сонате»).

Герои великого прозаика испытываются смертью, так Анна проверяется дважды (в сцене родов и в трагическом финале), также монтажно противопоставлено рождение сына Левина и смерть Анны, как «два видимых и вечно таинственных окна» (А. Фет).. Можно напомнить, что смерть Анны предугадана с помощью интеллектуального монтажа в сцене конских скачек, когда Вронский из-за своей неловкости ломает хребет прекрасной кобыле Фру-Фру. Гибель лошади как бы предвещает судьбу Анны. Сопряженность жизни, смерти, любви основополагающие для русского классика становились предметом его глубинного психологического исследования («диалектика души», «живая жизнь»), отвергая сведение жизни к чувственному ради самоусовершенствования и благодетельной любви. Такая смена парадигм намечается в русской литературе второй половины XIX века, когда традиционный идеал семьи сменяется идеалом *нового человека*, для которого Эрос является средством духовного возрождения, а не деторождения. («Крейцерову сонату» Толстой посвятил теме «деструктивный Эрос *versus* креативный Эрос», глубоко анализируя историю брака Позднышева). В понимании великого классика «*для семейного счастья необходима духовная основа в жизни, объединяющая сердца в общем стремлении*»¹¹⁶.

«Живая жизнь» не определена конкретным содержанием. Жизнь сама по себе представляет высочайшую ценность, полную

¹¹⁶ Толстой Л.Н., Собрание сочинений в 22 т., т. 8, с. 133

таинственной глубины, как и всякое проявление живого существа. По словам самого великого классика: Мы живем не для того, чтобы творить добро, как живем не для того, чтобы бороться, любить, есть или спать. Мы творим добро, боремся, едим, любим, потому что живем¹¹⁷. В таком контексте нельзя не подчеркнуть различие «жизни истинной» и «жизни ложной» в художественной структуре романа. Прочитанное в ключе ассоциативного построения, включающее в себя монтаж многоуровневых антитез, названное разграничение соизмерно с восприятием «настоящей, полноценной жизни», основанной на твердых духовно-нравственных началах, корень которых в семье (в связи с этим появляется очередная антитеза семейность – бессемейность), что равным образом созвучно с «расширением сознания», и «ложной жизни» как духовно убогой. Весомую роль в таком выборе (чтобы стать «Всем», чтобы не остаться «частью Всего») играет соблюдение условия согласованности с собственным сердцем, чтобы душа непременно выплыла из фокуса эгоцентрических ощущений, чтобы не увязла в своем «я». Так, рисуя внутренний мир Кити, Толстой оппозиционирует в ее сознании «блестяще-счастливую» перспективу в браке с Вронским и «туманную будущность» с Левиным, подчеркивая неосознанность мечтаний девушки, связанные с продиктованностью представлений ее матери о счастье и браке дочери.

¹¹⁷ *Ibidem*, с. 80

Может быть поэтому, с помощью контрастного и одновременно интеллектуального монтажа можно выявить противопоставленность жизни в Покровском и Воздвиженском. В последнем жизнь строится по-современному, подчеркиваются «новые приемы» во всем хозяйстве (введение машин во все процессы, которые раньше осуществлялись вручную, людьми). Жизнь в имении Вронского кажется Долли фальшивой и ненатуральной (постоянная смена одежды, новые постройки и т.д). В имении Вронского нет той органической связи между людьми, которая присутствует в имении Левина, где все занятия исполнены простого житейского смысла: женщины вместе варят варенье, мужчины едут на охоту, дети и взрослые совместно собирают грибы. «Английское» имение Вронского противопоставляется усадьбе Левина, Покровскому. Если у Вронского все «с иголочки новое» и иностранное, то у Левина преобладает русскость. Противопоставление двух имений обыгрывается во множестве деталей. Одна из более значимых - *залатанность* не только покровского экипажа, в котором едет Долли («*кучер Левина в своем не новом кафтане и полуямской шляпе, на разномастных лошадях, в коляске с залатанными крыльями*»), но и ее одежды: «*Дарье Александровне было совестно за свою, как на беду, по ошибке уложенную ей залатанную кофточку. Ей стыдно было за те самые заплатки и заштопанные места, которыми она так гордилась дома*».¹¹⁸

¹¹⁸ Толстой Л.Н., *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 473

Подчеркивание "залатанности" актуализирует внутреннюю этимологию названия Покровское, связанное с защитой, со свадьбой, с материнством. Свадьба Левина, его семейная жизнь, беременность Кити, многочисленные дети часто гостившей в Покровском Долли, - все это противопоставлено стерильной жизни в Воздвиженском, где Анна чуждается своей дочери и втайне от Вронского решила не иметь больше детей. *«Зачем же мне дан разум, - говорит Анна, - если я не употреблю его на то, чтобы не производить на свет несчастных? Я бы всегда чувствовала себя виноватою перед этими несчастными детьми. Если их нет, то они не несчастны, по крайней мере. Долли наблюдает деревенскую жизнь Анны и Вронского, чувствует безнадежно мертвую сердцевину их наружно блестящей жизни. «Воспоминания о доме и детях с особенною, новою для нее прелестью в каком-то новом сиянии возникали в ее воображении. Этот ее мир показался ей теперь так дорог и мил, что она ни за что не хотела вне его провести лишний день»¹¹⁹. Долли вдруг начинает ощущать жизненность своего мира, ту трепещущую в нем жизнь, которая делает сумасшедше-нелепыми ряд самых логических, рассудительных доводов.*

В такой перспективе перцепция «весомых монтажных стыков» влечет за собой принцип становления содержательных

¹¹⁹ *Ibidem*, с. 476

контекстов (как некое перерастание или приращения) по отношению к жанровой форме романа.

Анализируя отличительные художественные особенности романа «Анна Каренина», нельзя не отметить повторов ситуаций и образов, выполняющих роль предсказаний и предвестий, равным образом используемых в ассоциативном монтаже (состоящий из монтажа лейтмотива, аналогий, антитез, полифонии). Обратясь к тексту, мы не можем не отметить странных повторяющихся обстоятельств в начале и в конце романа - так само знакомство Анны и Вронского, происходящее на станции Петербургской железной дороги, окрашено «дурным предзнаменованием», которое интуитивно чувствует Анна, мысленно возвращаясь к нему в роковой день. «...*Сторож, были он пьян или слишком закутан от сильного мороза, не слышал отодвигаемого задом поезда, и его раздавили*»¹²⁰. Зловещий образ железной дороги, как символ, заключающий в себе и зло цивилизации, и ложь жизни, и ужас страсти, может восприниматься как своеобразный монтаж лейтмотива, подчеркивающий симметричность композиции. С железной дорогой так или иначе связаны сразу несколько героев «Анны Карениной»: сама Анна, ее брат Степан Аркадьевич Облонский, домогающийся службы по железнодорожному ведомству, Левин, работающий над книгой о железнодорожных сообщениях, и даже сын Анны, увлекающийся игрой в железную дорогу.

¹²⁰ Л.Н. Толстой. *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 64

Повторяющимся мотивом этого средоточия порока (железной дороги) пронизан анализируемый роман, но отголоски зловещего символа будут еще звучать и в других сочинениях великого классика («Власть тьмы», «Крейцера соната»). По воспоминаниям С. А. Берс, сам Лев Николаевич всегда терпеть не мог железных дорог. В своих сочинениях он часто высказывал это отвращение. После езды на железной дороге он всегда жаловался на ощущение, испытываемое в вагоне. Он отрицал в принципе пользу железных дорог, особенно для простого народа, и не любил напускной вежливости кондукторов и чуждости, господствующей между пассажирами. Поэтому, как бы в противоположность общему духу, со всеми в вагоне любил заговаривать. Он часто ездил в третьем классе и тогда забирался в тот вагон, где сидели мужики преимущественно.¹²¹

Пугающим предвестием в художественной реальности романа выступает также образ метели, ассоциирующийся со страстью Анны. С этого момента начинается «раздвоение» главой героини, из глубин души поднимается «бесовское» начало. Круговерть метели отражается в ее сознании, которое начинает путаться, Каренина находится в состоянии полубреда-полусна: *«Она чувствовала, что нервы ее, как струны, натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки. Она чувствовала, что глаза ее раскрываются большие и большие, что*

¹²¹ С. А. Берс., *Воспоминания о графе Л.Н. Толстом*, Москва 1894, с. 30

пальцы на руках и ногах нервно движутся, что в груди что-то давит дыханье и что все образы и звуки в этом колеблющемся полумраке с необычайной ясностью поражают ее. На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? ... И что я сама тут? Я сама или другая?» Можно заметить, что метель монтажным образом сопряжена с оконным и огневым мотивами у Толстого в «метельных» сценах не только в «Анне Карениной», но и всего эпопеи: это неожиданно распахнувшееся окно в комнате княжны Марьи, когда ветер гасит горящую свечу и через это же окно няня видит едущего по «прешпекту» князя Андрея; это окно вагона, в котором едет Анна, в окно задувает ветер и светит «красный огонь», слепящий глаза.

Думается, что «красный огонь» (ослепившей ей глаза) связан с мотивом металла, железа (Анна видит «согнутую тень» и слышит «стуки молотка по железу»), а следовательно и с уродливым, пугающим образом мужика, сопутствующим почти всем главным событиям в жизни Анны. Этот персонаж, выпадающий можно сказать, из повседневности (ездит первым классом, говорит по-французски и т. д.), становится в ключе метафорического монтажа (повторяющиеся внезапные вставки, нарушающие плавный ход действия, одновременно стимулирующие зрительское восприятие) символом греха Анны, эмблемой чего-то стыдливого, скрытого, сломанного и нездорового, таящегося в страсти Анны ко Вронскому. *«Мужичок» мал ростом,*

безобразен, неопрятен, у него взъерошенная борода; он часто нагибается». Легко пересекая границы между сном и явью, жуткий образ мужичка получает свое развитие в параллельных снах (что тоже можем отнести к параллельному монтажу) Карениной и ее возлюбленного. В таком метафорическом сопоставлении, по мнению некоторых исследователей, этот образ также соединяет в себе все характерные приметы кузнеца: он обладает безобразной внешностью и работает с огнем и железом, тем самым служит связующим звеном между двумя символическими образами — мужиком (кузнецом) и железной дорогой¹²².

Итак, можно признать возможным, что совершенство «архитектуры» романа Толстого достигается на основе взаимопроникновения (взаимовбирания), а даже может быть надстраивается, благодаря творческому монтажному чтению. В вышеприведенных случаях это были правила ассоциативного и метафорического монтажа, согласно которым, задачей автора является превращение образа, витающего перед его внутренним взором и одновременно эмоционально воплощающего для него тему в такие частные изображения (как например образ железной дороги, метели, сранного, ужасающего мужика, появляющегося в воображении, снах Анны), что, мыслится, и было осуществлено

¹²² Сато Ю., В.В. Сорокина, «Маленький мужик с взъерошенной бородой» (Об одном символическом образе в «Анне Карениной», [в:] «Philologia», Том 5, вып. 11\13, 1998

великим классиком, вызывая в сознании и в чувствах читателя (зрителя) именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором.

Сопоставление жизни главной героини романа с дрящимся на протяжении целого ее существования планом-эпизодом может вызывать целый ряд дополнительных наблюдений. Поскольку одним из существенных факторов для монтажа является отбор, то можно проследить как великим классиком старательно (монтажным образом) отобраны ключевые события из «ткани жизни»¹²³ молодой женщины. В свою очередь сопряженные с жизнью иные формы жизнеустройства, в своем сцеплении образуют структуру, передающую смысл этой жизни, отношений между кадрами или составными частями кадра (такими неуловимыми отношениями может характеризоваться контексты Анны и Левина, сплетенные между собой параллельным монтажом). Выбор завершения жизненного пути главной героини может казаться неслучайным, поскольку в мировоззренческой системе художника, создавшего образ Анны Карениной, проблема самоубийства непосредственно была связана с вопросом о смысле жизни, о ее назначении. Человек, прекращая

¹²³ Тракуем понятие «ткани жизни» за Г. П. Федотовым, как формы жизнеустройства, как некий сплав собственно духовных начал и «живой плоти» человеческой повседневности. Эта тема слагается из форм поведения и мышления, навыков общения и установлений. «Ткань жизни» созидается цепью поколений и предопределяет масштабные культурные свершения, которые «выбирают своим сосудом лишь долго осваивающиеся и насиженные гнезда» (И. М. Гревс, *Очерки флорентийской культуры*, „Научное слово”, Москва 1905, № 1, с. 89) Эта жизненная ткань в исследуемом художественном произведении будет обнаруживаться прежде всего в прозаическом существовании малого сообщества, семьи Карениных и в «незаконной» семье с Вронским. Более подробное рассмотрение см. N.Królikiewicz, *Kategoria szczęścia na podstawie „ткани жизни» Анны карениной*, [в:] *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swego czasu*, red. naukowa Andrzej Ksenicz, Małgorzata Łuczyk, Zielona Góra 2010

свою жизнь в этом мире, показывает этим то, что он имеет превратное понятие о назначении жизни, предполагая, что назначение ее есть его удовольствие, а не служение тому делу, которое совершается всей жизнью мира. Этим же самоубийство и безнравственно: человеку дана жизнь только под условием его служения жизни мира¹²⁴. За вопросом о смысле жизни (а следовательно и о самоубийстве) у Толстого скрыта трагедия изначальной раздвоенности, заложенной во внутренней жизни человека. Духовное трактуется Толстым как психологический феномен тяготения личности к чему-то бесконечному и вечному (ко «Всему»), а плотское как субстанциальное начало физической обособленности человека и конечности индивидуального существования (углубление в свое «я»). Эти семантические ряды символически проецируются писателем на христианское представление о «святости» духа и «греховности» плоти, которое в романе непосредственно обозначено картиной художника Михайлова «Христос перед Пилатом». Для Толстого дух и плоть — равно естественны, но они полярные начала в человеке. «Влечение души есть добро ближним. Влечение плоти есть добро личное» - пишет Толстой. В таинственной связи души и тела заключается разгадка противоречащих стремлений¹²⁵. Эта саморазорванность обнаруживается и в трагедии Анны, в ней два Я. В результате полного порабощения человека «плотью» происходит обесмысливание представления о жизни, что

¹²⁴ Л. Толстой, *О безумии*, Москва 1910, с. 43

¹²⁵ И. Мардов, *Отмщение и воздаяние*, „Вопросы литературы”, Москва 1998, № 4. с. 144-160

становится главным препятствием на пути постижения им смысла своей жизни, в то время как освобождение из-под ее власти вновь возвращает его к самому себе как духовному и нравственному, человеческому существу. Это открытие человека в себе бесконечности своей сущности и есть, как утверждал писатель, тот высший смысл жизни. Может только самоубийство Анны раскрывает истину читателю, что не жизнь виновата во всех ее страданиях, а ее ложное понимание блага жизни. Эта неясная, неоднократно появляющаяся мысль возникает в сознании Анны. *Зачем я не умерла? Да, умереть!*¹²⁶. В восприятии Анны смерть в определенном смысле могла бы искупить и скрасить многое, что в свою очередь несомненно переплетается с тяжестью сложившихся обстоятельств. *«И стыд и позор Алексея Александровича, и Сережи, и мой ужасный стыд — все спасется смертью».*

Вышеуказанная интерпретация картины далеко не исчерпывает ее вдохновляющих идей, а именно примечательна еще и тем, что в ней можно проследить как мотив «непостижимого» «невыразимого» приобретает смысловую значимость. *«Все подвижное лицо Михайлова вдруг просияло: глаза засветились. Он хотел что-то сказать, но не мог выговорить от волнения.... Тот час же вся картина его ожила перед ним со всею невыразимостью всего живого... Как удивительно выражение Христа! – сказала Анна. - Видно, что*

¹²⁶ Л.Н. Толстой. *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 603

ему жалко Пилата! ...Это было опять одно из того миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине и в фигуре Христа. Она сказала, что ему жалко Пилата. В выражении Христа должно быть и выражение жалости, потому что в нем есть выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов».

Художественная мысль Толстого встречается с невозможностью воплощения в Слове – с невыразимостью. Зафиксировать словами мысль, переживаемую как уникальное творческое напряжение автора-создателя при попытке постижения Истины во всей ее глубине, оказывается невозможным. Это проявление того, что человеческая творческая мысль несамодостаточна. Если мысль родилась в сознании автора и присутствует в художественном пространстве произведения, то она содержит в себе нечто другое, являющееся ее основанием. Это другое – Бытие, до конца непостижимое человеком¹²⁷. Тогда можно предположить, что «живое» авторское слово заключает в себе всю глубину соотнесения Сознание – Бытие в его неоднородности и неограниченности. С образом художника Михайлова связано авторское понимание глубоко символической, мифолого-онтологической основы искусства; Л. Толстым, по сути, ставится проблема взаимосвязи художественно-эстетического и философско-религиозного

¹²⁷ О.Б. Панова, *Онтологический статус слова в философском и художественном сознании Л. Н. Толстого*, Электронный ресурс на сайте Томского государственного университета, <http://sun.tsu.ru>

сознания. Искусство, Слово рождается в душе создателя из глубины Бытия и осуществляется не как придуманное, принесенное извне, но как причастное «непостижимому», проникнутое «невыразимым» бытийным смыслом. Искусство и есть Логос мира. Поэтому произведение искусства - настоящее произведение Художника, Писателя, Творца – «живет», т.к. имеет символическую природу, выражает самую суть Бытия, содержит в себе возможность постижения его сокровенных глубин. Творчество возможно лишь при посредстве Слова священного; родственно другим бытийным реальностям – слову, мифу, художественному образу¹²⁸. Такое прочтение творческой, созидательной роли слова, воспринимаемого как способ преобразования человеком своего внутреннего мира, позволяет на истолкование картины художника Михайлова «Христос и Пилат» не только как свидетельство определенной исторической эпохи, но и гораздо шире – как подтверждение Духовного, предназначения Человека в Бытии. «...Я не мог писать того Христа, которого нет у меня в душе», - сказал Михайлов мрачно»¹²⁹. Душа Михайлова, в достаточной мере наделенная вдохновением и любовью к искусству, отмеченная глубоким проникновением в реальность Бытия, озарением, связанным со смыслом человеческой жизни, в момент творчества достигает той вершины, где человек и художник неразделимы. Высказать, воссоздать через образ, слово, переживание, творчество,

¹²⁸ *Ibidem*, с. 99- 101

¹²⁹ Л.Н. Толстой. *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 604

воплотить Истину Бытия – в этом открывается самый сокровенный смысл существования Человека в Мире. Художник, поэт, писатель в момент творчества непременно пребывает в онтологическом измерении, погружен в стихию диалога (dialogos), «сообщения» с Абсолютом, душой и «сердцем» устремлен в сферу высшей Божественной Истины¹³⁰.

Тогда есть основания предполагать, что воплощаемость такого «сообщения» (religio) и его осмысление в литературном произведении, ориентируют на смысловую полноту и целостность Мира, отсылают к творческому самовыражению, к пониманию как к поиску себя в Другом и Другого в себе, к постижению Истины (в процессе расширения сознания, на пути преодоления своего «я»). Таким образом человек приобретает подлинно-жизненный опыт Добра, что несомненно является одним из основных положений в философии Толстого, чему непосредственно стремился служить, и такое служение было для него не «бременем», а именно «облегчением от бремени». Добро, таким образом, становится его личной целью и потребностью, условием нравственного совершенствования и удаления от зла¹³¹.

Благодаря подобной перцепции в поле зрения исследователя могут оказаться такие мировоззренческие искания XIX в., свидетельствующие о том, что диалог есть некое условие,

¹³⁰ О.Б. Панова, *Онтологический статус слова в философском и художественном сознании Л. Н. Толстого*, Электронный ресурс на сайте Томского государственного университета, <http://sun.tsu.ru>

¹³¹ Л. Шестов, *Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше*, [в:] Л. Шестов, *Избранные произведения*. Москва 1993, с. 71

позволяющее сблизиться отношениям типа «Я и Ты». Изначальная и сакральная цель диалога – совместный, общий поиск Истины, следовательно необходим «Другой», в котором Я» пытаюсь найти понимание. Уместно будет напомнить о поисках себя, общечеловеческого в себе посредством изучения «Другого» к примеру в образе Кавказа в повести «Хаджи-Мурат», в которой «духовным генератором» сюжета становится идея равновеликости людей независимо от перечня их различий¹³².

Таким образом, в творчестве Толстого, мыслителя XIX в., не только содержится опыт онтологического постижения языка, но просматриваются многие важнейшие концептуальные понятия философских систем XX века. Имеются ввиду базисные категории выдающегося французского философа, культуролога Эммануэля Левинаса, а точнее его «сосредоточенность на Другом», именно привилегированность Другого по отношению к Я, осмысление основного события человеческой жизни и мышления, как «Встреча с Другим», понимаемая как ситуация «лицом-к-лицу», рассматриваемая ученым как «начало мира», то, что предшествует Бытию и служит его основанием¹³³. По мнению мыслителя. Встреча с Другим - это то, что дает человеку осознать границы своей разумности и освободиться от пленности самим собой, это моя ответственность за него. Ответственность за

¹³² С.Ш. Шарифова, Феномен «другого» как проблема литературоведения в произведении К.К. Султанова «От дома к миру», [в:] *Пограничные процессы в литературе и культуре. Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского*, Пермь 2009, с. 87

¹³³ Э. Левинас, *Время и другой. Гуманизм другого человека*, Пер. с фр. А.В. Парибка, Высшая религиозно-философская школа 1988, с. 58

ближнего, которая, несомненно, является высоким именем того, что называют любовью ближнего, любовью без Эроса, милосердием, любовью, в которой этический момент превосходит момент, внушаемый страстью, любовью без вождения¹³⁴. Определенные созвучия с вышеотмеченными рассуждениями французского ученого можно открыть и в толстовском понятии «Всего» (в процессе расширения сознания). Встреча с Другим, любовь, природа, а в дальнейшем духовные поиски – это перерастание личности (преодоление разрыва от «я» к не «я»).

Достойным внимания и осмысленно для решения интерпретационных задач может оказаться проведенное Левинасом различие: le Dire – «сказывание» и le Dit – «высказанное». Философ разделяет коммуникацию как передачу информации от коммуникации как вхождения в отношение со слушателем, аспект «говорить о ...» и аспект «говорить к ...». Уровню le Dit соответствует тематическое, содержание высказывания, уровню le Dire — коммуникация как отношение (требующее адресата и в конечном итоге источником le Dire является Другой)¹³⁵. Разработка философской концепции в таком русле несомненно корреспондирует с идеями А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, Ф.М. Достоевского, намечая будущее открытие

¹³⁴ Ibidem, с. 60

¹³⁵ А. Ямпольская, *Вклад Левинаса в феноменологию и в деконструкцию феноменологии*, Электронный ресурс на сайте Тартуского университета <http://www.ruthenia.ru/logos/number/41/06.pdf>

диалога, как некой фундаментальной идеи культуры, формы сближения личностей, наций, культур. Так, прочтение богатейшего контекста художественного Слова (текста в глубоком и широком значении этого слова, эпизода, кадра) великого классика предвосхищало и было органично связано с значительными открытиями XX века, а также с сегодняшними проблемами гуманитарологии. В перспективе вышеприведенных философских размышлений и учитывая литературоведческую точку зрения, основывающуюся все же на Слове, на «сказывании» (le Dire), в разумении Левинаса, открытого для энергетического потенциала внутри отношения коммуникации с Другим, в отличие от «высказанного» (le Dit), также и *imago* (образ), скрытое в художественной форме, становится косным, чтобы снова возродиться в процессе глубокого чтения, или благодаря (внетекстовому) потенциалу монтажного движения, как художественной эманации в сопряжении с познающим субъектом («весомые стыки»). Таким образом, можно поставить интерпретационный тезис, что толстовское понятие «*сопряжение в лабиринте сцеплений*», как сопоставление элементов в одном центральном пункте (художественном тексте), вбирает в себя ощущение (внетекстового) движения.

Однако, такой ракурс понимания художественного Слова Толстого может представляться оппозиционным по отношению к умозаключениям, высказанным великим ученым М.М. Бахтиным по поводу способов передачи мыслей героев у Толстого и

Достоевского. При всей притягательности бахтинской полифонии, коренным образом изменившей трактовку творений Достоевского, необходимо вспомнить о некотором предубеждении Бахтина против Толстого. К примеру литературовед С.Г. Бочаров, который много сделал для того, чтобы не предать труды Бахтина забвению, признает, что его учитель бывал к Толстому несправедлив¹³⁶. Аналогичного мнения придерживается критик С.Т. Вайман, который в 1963 году, будучи студентом, с восторгом прочитал «Проблемы поэтики Достоевского», тем не менее позднее упрекал Бахтина в искажении истины при трактовке произведений Толстого. Известная американская славистка К. Эмерсон приходит в 1985 году к такому огорчительному заключению: «Бахтинский мир просто не приспособлен для таких писателей, как Толстой. В нем Толстой заведомо проигрывает, оказывается отрицательным примером. «...слепое неприятие Толстого Бахтиным — следствие его «одержимости двуголосым словом»¹³⁷.

Изображая Толстого «монолитно монологичным» автором, Бахтин таким образом закрепляет за ним стойкий образ догматика и приводит нас к довольно одностороннему (и не совсем справедливому) выводу о Толстом, истолковывая автора «Анны Карениной» как писателя, не дающего своим героям подлинной свободы, заставляя их подчиниться (и поступками, и

¹³⁶ Девид Слоун, *В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности*, перевод с англ. А. Плисецкой, [в:] «НЛО Независимый филологический журнал», № 57, 2002, с.43

¹³⁷ К. Эмерсон, *Новый Бахтин у нас в России и у нас в Америке*, [в:] The Seventh International Bakhtin Conference. - Moscow, 1995. Vol. 2. - с. 326.

словесно) непоколебимой, неоспоримой истине, которая известна создателю произведения заранее: Мир Толстого монолитно монологичен; слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем. В оболочке чужого (авторского) слова дано и последнее слово героя; самосознание героя — только момент его твердого образа и, в сущности, предопределено этим образом даже там, где тематически сознание переживает кризис и радикальнейший внутренний переворот¹³⁸. В свою очередь персонажи Достоевского проявляют свою индивидуальность прежде всего в разговоре. Само их существование в мире связано с речью. Деушкин — трепетный поэт и стилист; Раскольников раскрывает свои самые сокровенные мысли в статье, которая становится предметом спора с Порфирием Петровичем; Мышкин буквально завораживает людей своими рассказами и пророчествами; Ставрогин обладает даром убеждения; Иван Карамазов талантливо пишет и говорит. Даже второстепенные персонажи привлекают наше внимание во многом благодаря своей своеобразной манере выражать мысли (Мармеладов, мать Раскольниковы, Лебезятников, генерал Иволгин, Ипполит, Петр и Степан Верховенские, Мария Лебядкина, Федор Карамазов, Смердяков). Бахтин объясняет творчество Достоевского: «Основной, специфицирующий предмет романного жанра, создающий его стилистическое своеобразие, — говорящий человек и его слово. Личность сама становится в языке...

¹³⁸ *Ibidem*, с. 326

Следовательно, не слово является выражением внутренней личности, а внутренняя личность есть выраженное или загнанное вовнутрь слово¹³⁹. Бахтин ставит знак равенства между мыслью и внутренней речью, что, будучи само по себе упрощением, вполне применимо к персонажам Достоевского, которые зачастую для решения абстрактных логических проблем стремятся проговорить их внутри себя, то есть схема работает тогда, когда его герои заняты абстрактными, аналитическими или умозрительными рассуждениями. Напротив, персонажи Толстого обретают чувство полноты жизни, когда отбрасывают идеологию, доводы и логические построения. От них (хотя и не всегда от автора) истина ускользает до тех пор, пока они пытаются ее сформулировать. Им удается уловить истину, когда они прекращают попытки выразить ее словами и просто переживают ее на уровне ощущений, — так Пьер находит разгадку жизни и смерти в капельках, сливающихся и разделяющихся на текучем глобусе, так князь Андрей осознает свое место в мире, глядя в небо. Перекликающимся эпизодом связан и Левин, прислушивающийся к *«...равномерно падающим с лип в саду каплям и смотрел на знакомый треугольник звезд и на проходящий в середине его Млечный путь с его разветвлением»*. Конечно, можно использовать слова, чтобы свести эти образные представления к отвлеченным суждениям, но при этом мы потеряем, как нам кажется, нечто, составляющее самую суть этих

¹³⁹ Бахтин М.М., *Проблемы творчества Достоевского*, Москва 1979, с. 276

персонажей, делающее их живыми. В первую очередь они живут тем, что видят и чувствуют. Если ощущение бытия в мире у любого человека опирается на внутреннее убеждение, что окружающий мир предстает ему как свой собственный, ему единственно принадлежащий, то это убеждение возникает не столько из логических суждений, сколько из интуитивного восприятия действительности. Поэтому исследователь Томас Зейфрид прав, утверждая, что толстовская теория познания базируется на ощущениях: вещь можно познать, только увидев ее... как если бы зрение было составной частью истины¹⁴⁰. Таким образом, воздействие прозы Толстого зависит от того, насколько читатель в состоянии перемещаться в чувственный мир его персонажей и видеть окружающую действительность их глазами.

Этот принцип, будучи ключевым для понимания субъективного начала в творчестве Толстого, умело обойден Бахтиным. По мнению ученого монологический дискурс отрицает «субъекта» и представляет всех и вся как «объекты». Этому положению противоречит простая истина: мы не можем познать объект, если мы не субъекты. Природа прекрасна не сама по себе, она всегда прекрасна для кого-то. То, что выглядит чистой объективностью в произведениях Толстого — подлинная действительность словно встает перед нашими глазами по мере чтения, — на самом деле форма субъективности¹⁴¹. Как

¹⁴⁰ Девид Слоун, *В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности*, перевод с англ. А. Плисецкой, [в:] «НЛО Независимый филологический журнал», № 57, 2002, с.43

¹⁴¹ *Ibidem*, с. 45

показывает Е. Купреянова, талант Толстого проявляется не в умении «описать» объект, а в умении создать «ощущение» объекта, то есть субъективное представление о нем в чувственном восприятии¹⁴². Приводя в пример толстовские описания природы, сделанные на основе чувственного опыта, исследовательница демонстрирует, как он, подобно ботанику или фенологу, подмечает вещественные детали — цвет, полутона, ткань, угол зрения, звук, температуру — и перечисляет их в простых предложениях. Его цель — воссоздать на письме первоначальное, непосредственное впечатление от окружающей природы, пока рефлексия не превратила ее в объект интеллектуального или эстетического познания: «12 апреля... Соловьи. Лягушки, головастики гудят. Трава в лесу на 2 вершка, цветы медунчики и желтые сплошные... 20 апреля. Не цветут, но высоко поднялись: свергибусы, полынки матовые, звезды одуванчика. Осенняя пахота заросла. На бугре полосы паханые и нет. Ходят, рассевают. Оскараживает посеянное — черная полоса, выворочены из земли желто-белые корни¹⁴³. Можно предположить, что воспроизведение такой последовательности деталей дает возможность сопоставления ее с маршрутом наблюдателя (зрителя), передвигающегося по пейзажу, и погружающего нас в его сознание. Все сходные приемы толстовской техники также призваны вовлечь нас в реальность, данную в ощущениях персонажа, и заставить пережить

¹⁴² Е.В. Купреянова, *Эстетика Толстого*, Москва; Ленинград 1966, с. 145 -151

¹⁴³ *Ibidem*, с. 145-151

субъективный опыт героя, данный непосредственно, а не через объективное описание автора. Приведенное замечание корреспондирует с одной из существенных черт монтажного построения, позволяющая зрителю (а затем и читателю) проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Это и есть, по-видимому, наибольшая возможная степень приближения к тому, чтобы зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора, передать с «той силой физической ощутимости», с какой они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения.

Несмотря на то, что Бахтин отказывает толстовской “молчаливой” манере обозначения субъекта в ценности, в одном из пассажей он признает, что те герои Толстого, которые более других владеют искусством формулировать мысли, могут вступать в нечто напоминающее вербальный диалог с автором: Степень объектности изображенного слова героя может быть различной. Достаточно сравнить, например, слова князя Андрея у Толстого со словами гоголевских героев, например Акакия Акакиевича. По мере усиления непосредственной предметной интенциональности слов героя и соответственного понижения их объектности взаимоотношение между авторской речью и речью героя начинает приближаться к взаимоотношению между двумя репликами диалога. Перспективное отношение между ними

ослабевают, и они могут оказаться в одной плоскости. Правда, это дано лишь как тенденция, как стремление к пределу, который не достигается¹⁴⁴.

Для адептов Бахтина естественно стремиться приспособить к его системе координат как толстовскую «молчаливую» субъективность, так и межсубъектность, которой наполнены его романы. Г.С. Морсон и К. Эмерсон предлагают сделать это на примере «Анны Карениной», отыскивая в романе признаки многоголосия и множественности точек зрения. Они вычленяют мельчайшие нюансы из мгновенного потока сознания Анны — погруженность в себя, спонтанность, калейдоскоп воспоминаний и образов, непрерывно сменяющих друг друга, предчувствия, предположения относительно мнения или выводов окружающих о ее поступках и намерениях. Критики обнаруживают здесь ярко выраженную межсубъектность, благодаря которой читатель втягивается в те же обрывочные рассуждения о мотивах, причинах, ощущениях и реакциях, которые гнетут саму Анну¹⁴⁵. Вероятно, Бахтин одобрил бы такой анализ, поскольку исследуются здесь его излюбленное «чужое слово», пересечение различных сознаний и перепады от внешнего к внутреннему, от сопереживания к отчуждению, от поступка к реакции — все то, что составляет для него пленительную сердцевину всего искусства и всей жизни. Тем не менее данный анализ остается на

¹⁴⁴ Бахтин М.М., *Проблемы творчества Достоевского*, Москва 1979, с. 306

¹⁴⁵ Дэвид Слоун, *В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности*, перевод с англ. А. Плисецкой, [в:] «НЛЮ Независимый филологический журнал», № 57, 2002, с.46

позициях бахтинского словоцентризма. Внимание критиков по-прежнему приковано к вербальным проявлениям героев, хотя понятие «внутренней речи» позволяет им связать произнесенное слово с толстовскими «молчаливыми» внутренними монологами.

Хотелось бы отметить, что в прочтении потенциала кинематографического структурирования художественного текста «Анны Карениной», богатым источником вдохновения явился труд Ю.И. Селезнева, переоценивающий распространенную оппозицию Достоевский – Толстой в пользу интегрирования обоих типов поэтического мышления (монологичного и полифонического)¹⁴⁶. Тогда учитывая восприятие феномена монтажа как принципа культуры, а также в контексте теории фильма и литературы (взаимосопряженных), художественный текст Толстого может вызывать сомнения по поводу своей романной монологичности.

Как кажется, исследование таких явлений, как «внутренняя речь», функция слова при состояниях полусна, бреда, умирания, жесты, говорящие больше слов (имеющие также непосредственное значение для монтажа), наконец сам разговор, как один из процессов жизни, типы и цели речевых высказываний представляют интерес не только вследствие присутствия полифоничности (что касается «внутренней речи»),

¹⁴⁶ Селезнев Ю.И., *В мире Достоевского*, Москва 1980,

но также благодаря открывающимся глубинным смысловым контекстам. В дотолстовском романе каждый монолог, диалог, каждая реплика персонажа характеризовался строгой детерминированностью, выполняя одну из задач - свидетельствовать о характере героя, о среде и эпохе, его породивших, о его переживаниях и мыслях, сообщать о событиях, развертывать сюжет. Все эти функции несет прямая речь и у Толстого. Но она ими не ограничена. Толстовский переворот в понимании и изображении человека был и переворотом в изображении его слова. Выполняя свои сюжетные и характерологические задачи, это слово в то же время выходит за пределы сюжета и характера. Новое отношение к слову персонажей коренится все в том же толстовском стремлении к познанию общей жизни, жизни как таковой, в ее сверхличных процессах и закономерностях. Особое внимание уделяет Толстой тем речевым ситуациям, когда разговор становится самоцелью, ритуальной принадлежностью данной формы общения (светские беседы, приемы, обеды, разговоры дорожных спутников, «охотничьи рассказы» и проч.). Разговор как таковой, самый механизм разговора становится здесь непосредственным предметом изображения, одним из «фокусов», о которых Толстой говорил в записи 1857 года - дело искусства отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти... характеры людей, но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы...¹⁴⁷

¹⁴⁷ Толстой Л.Н., *Поли. собр. соч.: в 90 т.*, т. 47, Москва – Ленинград 1928 -1958, с. 213

Такое наблюдение классика возможно соотнести с оптической перспективой, учитывающей привычку нашего глаза устанавливать фокусировку на объекте внимания. Аналогичным образом происходит в кинематографе, настраивая объектив мы регулируем резкость на различную глубину, тем самым подчеркивая трехмерность пространства. По всей вероятности, фокус как точка пересечения может использоваться как выразительное средство, конструирующее в кадре пространство и время, оптически выделяя главное и существенное при создании художественного образа.

В художественном тексте автора «Анны Карениной» изображение отдельных "фокусов" разговора сопряжено с толстовской философией языка, в свою очередь восходящей к авторскому разделению людей на искусственных и на одаренных чутьем, интуитивным пониманием подлинных ценностей жизни. Любопытно будет отметить, что названное разграничение героев проявляется и в их характеристике, на основании чего Толстой изображает живые образы при помощи сочетания, столкновения противоположных черт (сходным образом монтаж предполагает такое сопоставление двух элементов, при котором возникает третий элемент, при чем качественно новый), а мертвые персонажи наделяются одними и теми же устойчивыми признаками. С этой интерпретационной возможностью смыкается обыгрывание диссонанса в поэтике стыка кадров. Так например, представлена контрастная характеристика Пьера –

полнота, огромность и его умный робкий взгляд; несколько неслаженная фигура Анны: *твёрдая шея, точеные, полные плечи, грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью*». Представляется не случайным то, что автор подчеркивает телесность Анны, физический, плотский характер её красоты, полноту, в Кити же можно заметить нечто бесплотное, детски-ангельское: *тонкий стан, маленькая головка, длинная шея*); несоответствие *сильно сложенного широкоплечего человека с курчавой бородой* (Левин), *быстро и легко вбегающего по лестнице*. И напротив *петербургски-свежее лицо Алексея Александровича Каренина и его строго самоуверенная фигура* гармоничны с *обычной самодовольной улыбкой и неизменной холодной самоуверенностью*. Бездушную, искусственную речь Толстой преследует на самых различных ее уровнях. Это и профессорские разговоры в «Анне Карениной», и разговор за обедом у Сперанского, в кругу его приближенных. Князь Андрей присутствует на этом обеде как раз в тот момент, когда зародилось его чувство к Наташе; поэтому плоская речь особенно для него невыносима. *«Он несколько раз желал вступить в разговор, но всякий раз его слово выбрасывалось вон, как пробка из воды...»*¹⁴⁸. Плоское, однозначное слово у Толстого может выражать не только ограниченность, но и низость души. Изображая объяснение Пьера с Элен, великий прозаик прощупывает самые формы ее речи, обнажает их отвратительное

¹⁴⁸ Л.Н. Толстой, *Война и мир*, т. 2, с. 431

значение. «...Он вспомнил грубость, ясность ее мыслей и вульгарность выражений, свойственных ей, несмотря на ее воспитание в высшем аристократическом кругу. «Я не какая-нибудь дура... поди сам попробуй... *allez vous pro tenez*», говаривала она... Зачем я себя связал с нею, зачем я ей сказал это: «*Je vous aïte*», которое было ложь и еще хуже, чем ложь?»¹⁴⁹. Пьера преследует не только язык Элен, с его бесстыдной ясностью, но мучит им самим употребленный языковой шаблон, несущий в себе ложь искусственного мира.

Бездушному слову с его «грубой точностью» Толстой противопоставлял слово интуитивное, иррациональное, открывая в нем бесконечную смысловую перспективу, что очевидно коррелирует с обретением чувства полноты жизни персонажей Толстого в то время когда они отбрасывают идеологию, доводы и логические построения. Разрешая для себя главный вопрос о смысле жизни, Левин испытывает чувство утolenия долгого страдания: «Я искал ответа на мой вопрос. А ответа на мой вопрос не могла мне дать мысль, — она несоизмерима с вопросом. Ответ мне дала сама жизнь, в моем знании того, что хорошо и что дурно. А знание это я не приобрел ничем, но оно дано мне вместе со всеми, дано потому, что я ниоткуда не мог взять его»¹⁵⁰.

Изображение речи как таковой восходит к толстовскому принципу изображения процессов самой жизни, постигаемых

¹⁴⁹ *Ibidem*, с. 129

¹⁵⁰ Л.Н. Толстой. *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 604

через индивидуальные их проявления. Острый же интерес к мотивам прямой речи связан у Толстого с его поисками обусловленности всего сущего, с предельным ее уточнением и детализацией. Толстой сочетал предельную детерминированность разговора, то есть его реальную, эмпирическую связь с данной ситуацией, и несовпадение, не прямое отношение между ситуационным высказыванием и его скрытым личным мотивом. проникает за этот слой еще дальше, отыскивая еще более личную, интимную тему, таящуюся в глубине объективных интересов¹⁵¹. У Толстого двойная обусловленность - внешняя и внутренняя, породившая всю поэтику подводных течений диалога (например у Чехова). К Левину в деревню приезжает его брат Николай. Николай Левин смертельно болен и тщетно пытается уверить себя и других в том, что ему гораздо лучше. Левин *«чувствовал, что если б они оба не притворялись, а говорили... только то, что они точно думают и чувствуют, то... Константин только бы говорил: "ты умрешь, ты умрешь, ты умрешь!»*, а Николай только бы отвечал: *«знаю, что умру; но боюсь, боюсь, боюсь»*¹⁵². *...Но так нельзя было жить...»* Чтобы не молчать (молчать страшно), чтобы не говорить о том, о чем они думают, братья рассуждают на отвлеченные темы. Ссорой и отъездом Николая кончается спор об экономических идеях Константина Левина. Николай упрекает его в том, что он взял мысль у коммунистов, но изуродовал ее,

¹⁵¹ Л.Я. Гинзбург, О психологической прозе, Москва 1977, с. 241

¹⁵² Ibidem, с. 244

лишив последовательности и смысла. *«Я ищу средства работать производительно и для себя, и для рабочего. Я хочу устроить... - Ничего ты не хочешь устроить... тебе хочется... показать, что ты не просто эксплуатируешь мужиков, а с идеею»*. Братья спорят об объективно интересном и важном, но сейчас их диалог - это борьба двух скрытых и очень личных тем. Константин горячится, потому что в «глубине души» он боится, что брат прав в своей критике его экономических проектов, а эти проекты в сублимированном виде отражают его хозяйственную практику. Он защищает свои жизненные позиции от того, что грозит их разрушить. Николай Левин озлоблен, потому что в процессе медленного умирания ему «невыносима стала жизнь»; его раздражают планы на будущее, всякая деятельность, для него уже невозможная. Осуждая чужие дела и мысли, он защищается от жизни, уже причиняющей только боль. Человеческая драма разыгрывается за словами о наилучшем использовании рабочей силы.

Толстой любил изображать разрывы между оболочкой речей и внутренним их содержанием. Николай Ростов должен сообщить отцу об огромном своем проигрыше Долохову. *« - Что же делать! С кем это не случилось! - сказал сын развязным, смелым тоном, тогда как в душе своей он считал себя негодяем, подлецом... Граф Илья Андреич опустил глаза, услышав эти слова сына, и заторопился, отыскивая что-то. - Да, да, - проговорил он, - трудно, я боюсь, трудно достать... с кем не бывало! да, с*

кем не бывало...»¹⁵³ Илье Андреевичу стыдно за сына. С другой интонацией он повторяет его слова, первые попавшиеся слова, чтобы не сказать того, что он говорить не хочет. И это бессмысленное повторение, маскирующее внутреннюю направленность разговора, заставляет Николая рыдать и просить прощения.

Можно предположить тогда, что и Каренин по-своему любит Анну, привык, скучает без нее. Но высказать это прямо он не может, потому что частный человек не может в нем отделиться от модели государственного деятеля, сопротивляющейся выражению чувств. Алексей Александрович нашел обходный путь: *«Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, - сказал он своим медлительным, тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, - тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил»*¹⁵⁴. Структура несовпадения здесь сложна. Каренин говорит то, что он думает, и Анна должна понимать, что он это думает, - но говорит так, как если бы он этого не думал. Толстой неотступно следит за словесным действием, сопровождающим внутреннюю и внешнюю жизнь человека. Одна из основных задач толстовского психологизма - обусловленность и целенаправленность слова персонажей, этого микрокосма характеров, свойств, побуждений, событий, ситуаций. Такой художественное решение соизмеримо с

¹⁵³ Л.Н. Толстой, *Война и мир*, т.2, с. 374

¹⁵⁴ Л.Н. Толстой. *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 76

монтажными ходами - укладываясь в выразительные кадры, проникающие в глубину лежащих на поверхности объективных интересов героев, отыскивают таящуюся личную, скрытую тему.

Поскольку превалирующий интерес вызывает внутренняя речь толстовских персонажей, остановимся на этом явлении более подробно. Несмотря на то, что вышеуказанное явление практиковалось и до Толстого (напомним хотя бы напряженные внутренние монологи Жюльена Сореля в тюрьме), в читательском представлении внутренние монологи связаны с именем Толстого, как если бы он придумал эту форму. В дотолстовской литературе внешняя речь незаметно переходила во внутреннюю, ничем от нее не отличаясь. Толстой сделал внутреннюю речь в высшей степени заметной, функционально отделил ее от авторской речи и от разговорной речи персонажа. Изображение нерасчлененного и в то же время прерывистого потока сознания Толстой в самом деле создал впервые. Логическую же внутреннюю речь он превратил в особое, невиданно сильное средство анализа, обладающее как бы непосредственной достоверностью, - человек анализирует сам себя, для большей ясности прибегая к расчлененным формулировкам¹⁵⁵. *«Он (Вронский) думал, что он меня знает. А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете знает меня. Я сама не знаю. Я знаю свои аппетиты, как говорят французы. Вот им хочется этого грязного мороженого. Это они*

¹⁵⁵ Л.Я. Гинзбург, О психологической прозе, Москва 1977, с. 290

знают наверное, — думала она, глядя на двух мальчиков, остановивших мороженника, который снимал с головы кадку и утирал концом полотенца потное лицо. — Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так же: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. Тютюкин, coiffeur... Je te fais coiffer par Тютюкин... Я это скажу ему, когда он придет, — подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного. — Да и ничего смешного, веселого нет. Все гадко. Звонят к вечерне, и купец этот как аккуратно крестится! — точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся. Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!»

Гениальный внутренний монолог Анны перед самоубийством предвосхитил поток сознания романистов XX века. Но замечательно, что в этом монологе сталкиваются обе задачи, оба типа внутренней речи (логической и алогической). С одной стороны, это знаменитое: «Тютюкин Coiffeur... je te fais coiffer par Тютюкин...» Чередование мыслей, бессвязных, но друг за друга цепляющихся, возникающих из перебоев случайных уличных впечатлений и неотвязного внутреннего присутствия переживаемой беды. И тут же, среди всего этого, настойчиво

звучит знакомое толстовское рассудительство: «Ну, я получу развод, и буду женой Вронского. Что же, Кити перестанет так смотреть на меня, как она смотрела нынче? Нет. А Сережа перестанет спрашивать или думать о моих двух мужьях? А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мучение? Нет и нет! - ответила она себе теперь без малейшего колебания»¹⁵⁶. Эта расчлененная речь нужна потому, что все предстало Анне «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений» (этот пронзительный свет знаком и Левину, переживающему кризис). А поток алогических, извилистых ассоциаций нужен также - чтобы выразить грозно нарастающее, влекущее к смерти смятение души. Способ построения потока сознания молодой женщины с преобладающей прерывностью (дискретностью) изображений, его «разбитость» невольно наталкивают на мысль о его монтажной структуре. Рассматривая эти кадры ближе, можно заметить, что масштаб изображения (то средние планы – Анна глядит на пешеходов из окна коляски, то крупные – она замечает толстого, румяного господина с лысою лоснящеюся головой, выступивший пот на лице мороженника) лихорадочно сменяется (как ручей, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга), что зритель не состоянии увидеть смены кадров. Найденная автором

¹⁵⁶ Л.Н. Толстой. *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 645

(режиссером) выигрышная точка съемки усиливает динамичность внутрикадровой композиции (Анна все время движется в коляске), зритель чувствует (и даже слышит грохот по мостовой) как качается коляска, несутся кони. Камера словно отождествляется с главной героиней и благодаря динамике внешних перемещений (перед читателем мелькают кадры), ощущается ритм, а многократное повторение элементов (люди, дома, улицы, горы, дети) усиливает степень их воздействия на зрителя, который находясь вместе с Анной как в сновидении (или в бреду) видит и слышит эти причудливо переплетающиеся образы. В вышеприведенном ракурсе и учитывая потенциал монтажного мышления, схожесть внутреннего слова и диалогического кажется естественной, что также может подтверждать сомнения толстовской монологичности.

Как уже было отмечено в данной работе, одной из особенностей подлинно живого произведения искусства является процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя (читателя), в отличие от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в протекающий процесс. Чехов писал, что ни одно великое художественное произведение не подсказывает никаких выводов – оно ставит жизненные вопросы¹⁵⁷. Естественно, если произведение ставит

¹⁵⁷ Козинцев Г.М., *Пространство трагедии*, Москва 1973, с. 60

жизненный вопрос, в самой постановке вопроса есть и возможность его решения по-своему, с волнами ассоциаций каждого читателя (зрителя). Надо полагать, что самое важное и грандиозное в искусстве – это заставить зрителя, становящегося в этом случае партнером (соавтором), думать и чувствовать, что в свою очередь и предполагает монтажное мышление. Это условие оправдывает себя всюду и всегда, какой бы области искусства мы ни коснулись. Совершенно так же живая игра актера строится на том, что он не изображает скопированные результаты чувств, а заставляет чувства возникать, развиваться, переходить в другие - жить перед зрителем. Поэтому образ сцены, эпизода, произведения и т. п. существует не как готовая данность, а должен возникать, развертываться. Следовательно, уже в методе создания образов произведение искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в самой жизни складываются новые образы в сознании и в чувствах человека.

Стоит отметить, что концентрируясь в данной работе именно на кинематографическом потенциале художественного произведения Толстого «Анна Каренина», как таковые экранизации литературных текстов оставались вне поля наблюдения. Думается, что возможно лишь упоминание, в качестве ассоциации, об экранизации названного текста, которая

раскрыла скорее фабульные ценности, чем глубоко скрытые смысловые уровни. В такой перспективе мышления эта попытка отсылает к усилиям Г.М. Козинцева с литературным материалом В. Шекспира «Король Лир», который в понимании режиссера становится нашим современным королем. Мысль создателя кинокартины выявила необходимость метаконтекстуальной пенетрации явления, которое режиссер трактует как аббревиатуру человеческой судьбы, или самоискупляющейся (если можно так выразиться), поэтому в фильме использовался прием собирания, как в категории символа (Benedyktowicze, Heidegger), опыта – ценностей из разных сфер бытия (художественной и экзистенциальной).

Как в самой жизни складываются новые образы в сознании и в чувствах человека, так и производству искусства для создания образа придется прибегнуть к аналогичному методу создания цепи изображений. При чем стоит отметить, что между изображением и ощущением образа протекает длинная цепь нанизываемых (собранных, соположенных) изображений отдельных аспектов, характерных для данной картины, однако психический навык ведет к тому, что эта промежуточная цепь сводится к минимуму, и мы ощущаем лишь начало и конец процесса. Но как только нам приходится по какому-либо поводу устанавливать связь между некоторым изображением и образом, который оно должно вызывать в сознании и чувствах, мы

неизбежно вынуждены прибегнуть к подобной же цепи промежуточных изображений, собирающихся в образ. Эта «механика» становления образа подобна механике его становления в жизни, и служит прообразом того, чем оказывается в искусстве метод создания художественных образов. Остановимся на нескольких примерах в литературном кругу.

Изображение и вызываемый им образ в нашем восприятии настолько слиты, что нужны к примеру совсем особенные обстоятельства, чтобы отделить например геометрический рисунок стрелок на циферблате от представления о времени. Однако это может случиться в обстоятельствах необыкновенных. Примером тому может послужить эпизод из романа «Анны Карениной», в котором Анна сообщает Вронскому о своей беременности: «...Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так растревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час...»¹⁵⁸. Образа времени, который создавали часы, у него не возникало. Он видел только геометрическое изображение циферблата и стрелок. Как видим, даже в простейшем случае, когда дело идет об астрономическом времени -- часе, недостаточно одного изображения на циферблате. Мало увидеть, нужно, чтобы с изображением что-то произошло, чтобы с ним что-то было сделано, и только тогда оно перестанет восприниматься как простой геометрический рисунок, но будет

¹⁵⁸ Л.Н. Толстой. *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 216

воспринято как образ «некоего часа», в который происходит событие. Толстой показывает нам то, что получается, если этого процесса не происходит. В приведенном случае с Вронским геометрический рисунок не зажил образом часа. Но тем не менее в литературе можно обнаружить немало образцов создания образа, при чем необходимо отметить, что отдельные изображения могут складываться в образ строго монтажно. Это может быть час трепетного переживания полночного свидания, час смерти в полночь, роковая полночь побега, то есть далеко не просто изображение астрономических двенадцати часов ночи, а переживание полуночи во всех тех ассоциациях и ощущениях, какие по ходу сюжета понадобилось автору возбудить.

Проиллюстрировать это возможно примером из романа Ги де Мопассана "Милый друг". Пример этот интересен и тем, что он – звуковой и чисто монтажный. Сцена, в которой Жорж Дюруа ожидает в фиакре Сюзанну, условившуюся с ним бежать в двенадцать часов ночи. И тогда сквозь изображение двенадцати ударов должен сквозить образ полуночи как некоего «рокового» часа, наполненного особым смыслом, в который все (или во всяком случае очень много) поставлено на карту: *«Кончено. Все погибло. Она не придет»*. Писатель врезает в сознание и чувства читателя образ этого часа, его значительность, в отличие от описания соответствующего времени ночи: *«...он вышел из дому около одиннадцати часов, побродил немного, взял карету и остановился на площади Согласия, у арки морского*

*министерства. От времени до времени он зажигал спичку и смотрел на часы. Около двенадцати его охватило лихорадочное волнение. Каждую минуту он высовывал голову из окна кареты и смотрел, не идет ли она. Где-то вдали пробило двенадцать, потом еще раз, ближе, потом где-то на двух часах сразу и, наконец, опять совсем далеко. Когда раздался последний удар, он подумал: "Кончено. Все погибло. Она не придет. Он решил, однако, ждать до утра. В таких случаях надо быть терпеливым. Скоро он услышал, как пробило четверть первого, потом половину, потом три четверти и, наконец, все часы повторяли друг за другом час, как раньше пробили двенадцать..."*¹⁵⁹

Мы видим из этого примера, что, когда Мопассану понадобилось вклинить в сознание и ощущение читателя эмоциональность полуночи, он не ограничился тем, что просто дал пробить часам двенадцать, а потом час. Он заставил нас пережить это ощущение полуночи тем, что заставил пробить двенадцать часов в разных местах, на разных часах. «Сочетаясь в нашем восприятии, эти единичные двенадцать ударов сложились в общее ощущение полуночи»¹⁶⁰. Данный пример может служить образцом тончайшего монтажного письма, где «двенадцать часов» в звуке выписано целой серией планов «разной величины»: «где-то вдали», «ближе», «совсем далеко». Это бой

¹⁵⁹ Эйзенштейн С.М., *За кадром*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998, с. 89

¹⁶⁰ *Ibidem*, с. 90

часов, взятый с разных расстояний, как съемка предмета, сфотографированного в разных размерах и повторенного в последовательности трех различных кадров – «общим планом"», «средним», «еще более общим». При этом самый бой, вернее, разнобой часов выбран здесь вовсе не как натуралистическая деталь ночного Парижа. «Сквозь разнобой часов у Мопассана прежде всего настойчиво бьет эмоциональный образ «решительной полуночи», а не информация о... «ноль часах»¹⁶¹.

Монтаж имеет реалистическое значение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему. Значит, монтаж может и должен служить, как правило, делу развития мысли, идеи, которая заложена в картине. Однако, как было уже замечено, монтажное мышление свойственно не только кинематографу; элементы его можно обнаружить и в прозе, и в поэзии, и в живописи. В таком случае совершенно с таким же правом и в том же смысле можно говорить о монтажном построении образа отдельной сцены в художественном произведении. Уместна здесь будет отсылка к методу становления образов, созданных автором «Войны и мира». Для пояснения воспользуемся выразительным примером из вышеуказанного сочинения - сцена расстрела у Новодевичьего монастыря, когда по занятой французами Москве ведут Пьера, после того как маршал Даву допросил его, считая поджигателем, и Пьер не понял, что тот велел — расстрелять его

¹⁶¹ *Ibidem*, с. 93

или отпустить. Несколько поджигателей приведены к Новодевичьему монастырю, где уже вырыты ямы и врыты столбы. Всех поджигателей — семь человек — ставят рядом, и Толстой короткой панорамой одного за другим показывает их. Два расстрела, представленные Толстым кажутся чрезвычайно интересными по причине своей идеологической и строго монтажной насыщенности. «Как повели первых двух приговоренных, Пьер не очень внимательно видел, потому что волновался, смотрел на толпу, на французов, не понимал, что делают. И вдруг он услышал громкий залп, который как бы ударил его. Только после этого Пьер увидел, что что-то делается возле столба»¹⁶². Значит, первый расстрел, по существу, не показан, он дан только в звуке: повели, потом залп, и вот уже роют могилу. Потом повели двух следующих. На этот раз чрезвычайно подробно описывается, как их ведут, как их привязывают, но Пьер ничего не слышит и не помнит; он не слышит команды, не слышит выстрела, только видит, как появилось красное пятно и осели тела. Две совершенно аналогичные казни, но воплощенные прямо противоположно представляют собой пример монтажного решения. В первом случае акт смерти фиксируется только в звуке, в общей мизансцене. Второй залп разрабатывается как немая картина, в которой звука нет, и поэтому все действия более выпукло и подробно зрительно показаны. Видно, как ведут осужденных,

¹⁶² Л.Н. Толстой, *Война и мир*, т.2, с. 428

ставят, как один из них почесал себе ногу. Зато звука нет. И даже когда появилась кровь и тела осели — звука нет. Это блестящий по выразительности монтаж, яркий пример создания образа, воплотившего в себе общую тему, столь важную в миросозерцании великого мыслителя.

Вся сцена расстрела, даже более страшная, чем сцена Бородинского сражения (достаточно вспомнить описание закапывания фабричного), призвана была показать и Пьеру, и читателям, как бессилён человек изменить неизбежный роковой порядок, установленный кем-то помимо него. Братская связь между людьми разорвана: одни люди превратились в «подбитых зверей», а другие в «охотников». *«...На всех лицах русских, на лицах французских солдат, офицеров, всех без исключения, он читал такой же испуг, ужас и борьбу, какие были в его сердце. «Да кто же это делает наконец? Они все страдают так же, как и я. Кто же? Кто же?» - на секунду блеснуло в душе Пьера. Все, очевидно, несомненно знали, что они были преступники, которым надо было скорее скрыть следы своего преступления»*¹⁶³. Разумеется, что картина расстрела «поджигателей» является доказательством основной толстовской «мысли о границах свободы и зависимости». Человек бессилён изменить неизбежный роковой порядок, установленный кем-то помимо него. Значит, не они, а кто-то другой или, точнее, что-то другое создало весь этот кошмар. Человек - щепка, которую

¹⁶³ Ibidem, с. 429

влечет поток истории. Этот момент совершенно необходим в развитии Пьера, чтобы принять новую веру, надо было разувериться в старых верованиях, отказавшись от веры в человеческую свободу. *«С той минуты, как Пьер увидал это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в бога. Это состояние было испытываемо Пьером прежде, но никогда с такою силой, как теперь. Прежде, когда на Пьера находили такого рода сомнения, - сомнения эти имели источником собственную вину. И в самой глубине души Пьер тогда чувствовал, что от того отчаяния и тех сомнений было спасение в самом себе. Но теперь он чувствовал, что не его вина была причиной того, что мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины»*¹⁶⁴.

Монтажное мышление затрагивает не только соотнесение отдельных кадров, частей, сцен, воплощающих собой общую тему, но также и касается сложных проблем построения произведений искусства, имеется ввиду вопрос изображения и отношения к изображаемому. Надо полагать, что композиция является одним из наиболее действенных средств выражения

¹⁶⁴ *Ibidem*, с. 431

этого отношения. Вместе с тем это соотношение достигается не только композицией и не только оно является задачей композиции. Как подчеркивал великий теоретик искусства Эйзенштейн в своей работе «О строении вещей», «задаче воплощения авторского отношения служит в первую очередь композиция, понимаемая здесь как закон построения изображаемого¹⁶⁵». Из этого следует, что отношение к изображаемому воплотится через то, как это изображаемое представлено. «Предмет изображения и закон построения, которым он представлен, могут совпадать. Это наиболее простой случай: «грустная грусть», «веселое веселье», «марширующий марш» и т. д. Композиция берет структурные элементы изображаемого явления и из них создает закономерность построения вещи. При этом в действительности она в первую очередь берет эти элементы из структуры эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания того или иного изображаемого явления»¹⁶⁶. Но более интересен на наш взгляд другой случай, когда вместо решений типа «веселое веселье» у автора возникает необходимость решить, например, тему «жизнеутверждающей смерти». «Поле для поисков исходной схемы строя композиции будет лежать не столько в эмоции, сопутствующей изображаемому, сколько в первую очередь в эмоции отношения к изображенному»¹⁶⁷. Образцы

¹⁶⁵ Эйзенштейн С.М., *Неравнодушная природа, Т.1, Чувство кино*, Москва 1985, с. 380

¹⁶⁶ *Ibidem*, с. 383

¹⁶⁷ *Ibidem*, с. 384

неожиданных композиционных структур передачи явления строем, вовсе не привычным для него в «нормальных» условиях, изобилует творчество Толстого. Так неоднократно встречающиеся в литературе описания «адюльтера» поражают нас в романе «Анна Каренина» своим впечатляющим решением. Таким звеном в монтажной цепи представляется картина, где «преступные объятия любовников» образно приравнены к убийству. Изобразительно-монтажная композиция этого кадра очевидно связана с драматургической композицией всего произведения, с одной стороны иллюстрирует мысль автора, с другой - заслуживает нашего пристального внимания благодаря применению адекватного ракурса. Подобно талантливому оператору Толстой пользуется съемкой в верхнем ракурсе – Вронский стоит над Анной, несчастной и побежденной, склонившей свою преступную голову. Изображение дано крупным планом, подчеркивая эмоциональное состояние главных героев, а также всесторонне представляя действие, создавая своеобразную монтажную метафору – опускаясь все ниже и ниже, Анна падает, тонет, приближаясь к неминуемой смерти.

«... Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он стоял над нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем. — Анна! Анна! — говорил он дрожащим голосом. — Анна, ради Бога!.. Но чем громче он говорил, тем ниже она опускала свою когда-то гордую, веселую, теперь же постыдную голову, и она вся сгибалась и падала с дивана, на котором сидела, на пол, к его

ногам; она упала бы на ковер, если б он не держал ее. — Боже мой! Прости меня! — всхлипывая, говорила она, прижимая к своей груди его руки.... Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этой страшной ценой стыда. Стыд перед духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи. Она держала его руку и не шевелилась. Да, эти поцелуи — то, что куплено этим стыдом. Да, и эта одна рука, которая будет всегда моею, — рука моего сообщника...»¹⁶⁸.

Идея композиционно выражаемая через образ преступления — убийства, которым разрешена приведенная сцена, встречается у Толстого не только в названном сочинении. Образ этот люб и близок ему. Не только «адюльтер», но и «свиная связь» в условиях внутри-брачных отношений строится на том же композиционно образном строе. В «Крейцеровой сонате» мы

¹⁶⁸ Л.Н. Толстой, *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 120

встречаемся с совершенно тем же. Два отрывка из рассказа Позднышева дают яркое об этом представление. Второй из них (о детях) расширяет рамки примера, создавая еще большие неожиданности внешних монтажно-композиционных построений, целиком, однако, вытекающих из внутреннего отношения к теме. *«...Я удивлялся, откуда бралось наше озлобление друг к другу, а дело было совершенно ясно: озлобление это было не что иное, как протест человеческой природы против животного, которое подавляло ее. Я удивлялся нашей ненависти друг к другу. А ведь это и не могло быть иначе. Эта ненависть была не что иное, как ненависть взаимная сообщников преступления – и за подстрекательство, и за участие в преступлении. Как же не преступление, когда она, бедная, забеременела в первый же месяц, а наша свиная связь продолжалась? – Вы думаете, что я отступаю от рассказа? Нисколько! Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачье! Думают, что я убил ее тогда, ножом, 5 октября. Я не тогда убил ее, а гораздо раньше...». «...Присутствие детей не только не улучшало нашей жизни, но отравляло ее. Кроме того, дети – это был для нас новый повод к раздору. С тех пор как были дети и чем больше они росли, тем чаще именно сами дети были и средством и предметом раздора... но дети были орудием борьбы; мы как будто дрались друг с другом – детьми. У каждого из нас был свой любимый ребенок – орудие драки. Я дрался больше Васей,*

старшим, а она Лизой... Они страшно страдали от этого, бедняжки, но нам, в нашей постоянной войне, не до того было, чтобы думать о них»¹⁶⁹.

В результате выявления и осознания изобразительно-монтажной композиции художественного текста Толстого, наличия в нем неожиданных композиционных структур, монтажных переключек и узлов, расширяются пути исследования проблемы построения литературного произведения. В свою очередь такие интерпретационные возможности ставят под сомнение справедливость признанной большинством исследователей положения о монологичности автора «Войны и мира». Художественное творение – это средоточие взаимных «переключек», порой весьма многочисленных, богатых и разнообразных. И, конечно же, содержательно значимых, активизирующих читателя, направляющих его реакции. По наблюдению Толстого «сущность искусства» состоит «в бесконечном лабиринте сцеплений»¹⁷⁰. Таким монтажным эхом отзывается вышеупомянутая сцена близости Анны и Вронского и последующий кадр кошмарного сновиденья, посещавшее Анну почти каждую ночь. *«Ей снилось, что оба вместе были ее мужья, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она, удивляясь*

¹⁶⁹ Л.Н. Толстой, *Повести и рассказы. В двух томах*, Москва 1966, Т.2, с. 19.

¹⁷⁰ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 269.

тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы»¹⁷¹. Монтажный узел, наполненный эмоционально-смысловым началом не случаен в тексте, он предвещает надвигающуюся катастрофу, чем более физическая страсть завладевала Анной, тем более явной становится в ней телесная, а не «духовная красота», которую был поражен вначале Вронский. Чем сильнее разгорается страсть, тем сильнее пылает скрывающийся в Анне огонь: «...Продолжала она... пылая жегшим ее лицо румянцем»; «Ее взгляд, прикосновение руки прожгли его»; «Взгляд её зажегся знакомым ему огнём...»; «Лицо её блестело ярким блеском; но блеск этот был не весёлый - он напоминал страшный блеск пожара среди тёмной ночи»¹⁷². Ясно различима связь монтажных кадров (через фон, детали интерьера, пейзажа). При чем огонь, переродившийся в пожар, - как трагедия, неуправляемое стихийное бедствие, вырисовывается психологической деталью через которую зрительно различима становится связь упомянутых монтажных кадров. Состояние души Анны в этот момент, уподобляющееся пожару в ночи обнаруживает полную потерю контроля над эмоциями. Этому образу вторит и черный бархат платья, и смоляные завитки на затылке: всё вместе непроизвольно сочетается в ассоциативном образе: мрака, смолы, огня - адского пламени.

¹⁷¹ Л.Н. Толстой, *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 121

¹⁷² *Ibidem*, с. 126, 148, 167

Сюжетно-композиционный кадр, объединяющий главные сюжетные линии Анны и Вронского, принесший боль и разочарование Кити (имеется ввиду бал у генерал-губернатора перед отъездом Анны в Петербург), акцентирует наше внимание своей монтажной раскадровкой. Начав с общего, так называемого «дальнего» плана, Толстой, словно искусный кинооператор, выстраивает ту композиционную конструкцию, которую увидит зритель. «Заявочный» план вводит наблюдателя на место действия – *«Кити с матерью входила на большую, уставленную цветами и лакеями в пудре и красных кафтанах, залитую светом лестницу. Из зал несся стоявший в них равномерный, как в улье, шорох движенья, и, пока они на площадке между деревьями оправляли перед зеркалом прически, из залы слышались осторожно-отчетливые звуки скрипок оркестра, начавшего первый вальс»*¹⁷³. Оперирруя светом для выделения, с одной стороны, глубины пространства, с другой - художник создает нужное настроение в кадре, передавая своеобразную воздушную атмосферу. *«Кити была в одном из своих счастливых дней. Платье не теснило нигде, нигде не спускалась кружевная берта, розетки не смялись и не оторвались; розовые туфли на высоких выгнутых каблуках не жали, а веселили ножку.... Глаза блестели, и румяные губы не могли не улыбаться от сознания своей привлекательности»*¹⁷⁴. Выразительность толстовских кадров поражает своей пластичностью, определяющаяся верно

¹⁷³ Ibidem, с. 78

¹⁷⁴ Ibidem, с. 78

найденной точкой съемки. *«Она улыбнулась на его похвалу и через его плечо продолжала разглядывать залу. Она была не вновь выезжающая, у которой на бале все лица сливаются в одно волшебное впечатление; она и не была затасканная по балам девушка, которой все лица бала так знакомы, что наскучили; но она была на середине этих двух, — она была возбуждена, а вместе с тем обладала собой настолько, что могла наблюдать. В левом углу залы, она видела, сгруппировался цвет общества. Там была до невозможного обнаженная красавица Лиди, жена Корсунского, там была хозяйка, там сиял своею лысиной Кривин, всегда бывший там, где цвет общества; туда смотрели юноши, не смея подойти; и там она нашла глазами Стиву и потом увидела прелестную фигуру и голову Анны в черном бархатном платье. И он был тут. Кити не видала его с того вечера, когда она отказала Левину. Кити своими дальнорезкими глазами тотчас узнала его и даже заметила, что он смотрит на нее»*¹⁷⁵.

Выбранная Толстым динамическая перспектива, иными словами съемка при движении камеры, создает ощущение глубины пространства, а зритель при этом как бы перемещается в пространстве, вальсируя вместе с Кити. Определив такую выигрышную точку съемки, писатель, как будто кинооператор, сменяет панорамирование на крупный план, подчеркивая эмоционально-смысловое значение бала (точнее последней кадрили), предоставляя одновременно возможность наблюдения

¹⁷⁵ *Ibidem*, с. 79

с разных точек. *«Весь бал до последней кадрили был для Кити волшебным свиданием радостных цветов, звуков и движений. Она не танцевала, только когда чувствовала себя слишком усталую и просила отдыха. Но, танцуя последнюю кадрили с одним из скучных юношей, которому нельзя было отказать, ей случилось быть vis-à-vis с Вронским и Анной. Она не сходилась с Анной с самого приезда и тут вдруг увидела ее опять совершенно новою и неожиданною. Она увидела в ней столь знакомую ей самой черту возбуждения от успеха. Она видела, что Анна пьяна вином возбуждаемого ею восхищения. Она знала это чувство и знала его признаки и видела их на Анне — видела дрожащий, вспыхивающий блеск в глазах и улыбку счастья и возбуждения, невольно изгибающую губы, и отчетливую грацию, верность и легкость движений»*¹⁷⁶. Использование автором «Воскресенья» такого яркого изобразительного средства, как панорама «переброска», дополняется свето-тональными перепадами: *«Весь бал, весь свет, все закрылось туманом в душе Кити. Только пройденная ею строгая школа воспитания поддерживала ее и заставляла делать то, чего от нее требовали, то есть танцевать, отвечать на вопросы, говорить, даже улыбаться. Но пред началом мазурки, когда уже стали расставлять стулья и некоторые пары двинулись из маленьких в большую залу, на Кити нашла минута отчаяния и ужаса»*¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Ibidem, с. 81

¹⁷⁷ Ibidem, с. 82

Скомпонованные таким образом кадры иллюстрируют динамическую монтажную композицию.

Небезынтересно будет отметить, что описание бальных туалетов, сделанное с необычной для Толстого тщательностью, наталкивает на мысль не только о противопоставлении двух героинь, но и вызывает интерес своим монтажным переплетением. Розовый цвет платья Кити - цвет девичества и невинности - становится колористическим символом Кити в романе. Не только платье, но и комната отражает её характер: *«Хорошенькая, розовенькая, с куколками vieux saxe, комнатка, такая же молоденькая, розовенькая и весёлая, какую была сама Кити ещё два месяца назад»*¹⁷⁸. Способность Кити легко краснеть, её *«румяные губы»*, *«румяные щёки»*, *«розовое маленькое ухо»*, розовое платье, выбранное ею для бала - эта отмеченная последовательность может обосновывать воплощение детской невинности, свежести, радостного (радужного) восприятия мира («сквозь розовые очки»). Анна же - в черном (вместо лилового) бархатном платье - составляет с Кити резкий контраст: день и ночь. Чёрный - цвет ночи, греха - накладывает свой отпечаток на внешность Анны. Ею завладела страсть - страсть преступная и невозможная, и внутреннее состояние её мгновенно отражается на внешности: *«Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были её полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга,*

¹⁷⁸ *Ibidem*, с. 61

*прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные лёгкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в её прелести»*¹⁷⁹. И хотя это наблюдение, очевидно, принадлежит Кити, так как оно предварено замечанием о том, что «какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны», само построение фразы с анафорическим повтором, подчеркивающим слово «прелестна», не слишком свойственное разговорной или внутренней мысленной речи (особенности которой Толстой мастерски передает) и обладающим двойственным значением («прелесть» в старославянском языке имеет и значение «соблазн», «прельщение»), выдает здесь присутствие самого автора, который, очевидно, согласен с мнением Кити: «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней»¹⁸⁰. В таком контексте могут возникать ассоциации с осязаемостью (в категории «великого тела» Толстого) как личностного начала (то, что составляет ее центр) в структурировании романа. Ощущения (телесность - шея, грудь, черные завитки волос Анны, глаза княжны Марьи, Катюши Масловой как зеркало души) сопряжены у великого классика с духовной эманацией (и с «диалектикой души»). При чем иерархия ценностей в художественной реальности романа устанавливается (учреждается) в процессе глубокого чтения,

¹⁷⁹ *Ibidem*, с. 79

¹⁸⁰ *Ibidem*, с. 94

восприятия в зависимости от точки зрения (угла, ракурса, перспективы), что, кажется, может ассоциироваться с оркестровой партитурой (с вертикальным монтажом в разумении Эйзенштейна), где каждая партия определенных инструментов развивается поступательными движениями по горизонтали, но не менее существенной является вертикальная музыкальная взаимосвязь элементов оркестра между собой.

Особое внимание хотелось бы обратить на эпиграф исследуемого романа – *«Мне отмщение, и Аз воздам»*, являющийся как правило зерном, раскрывающим идею автора, ключом для прочтения скрытых подтекстов. Однако, как кажется, мотто «Анна Карениной» проявляет свою полисемичность уже хотя бы своим значительным количеством появившихся интерпретаций, контекстов, ассоциаций известного изречения, подтверждая тем самым свою смысловую многоуровневность. Связь с Посланием Святого Апостола Павла к Римлянам, к Евреям, с тематикой и проблематикой трактата Шопенгауэра, полемикой с А. Дюма, теориями социалистов и высказывание самого автора – это только некоторые пробы прочтения известного эпиграфа. В перспективе проведенного анализа можно обозначить, что отмщение в разумении «Всего» возможна не как небытие, а как перерастающее в трагическое начало. Ведь Анна соприкасается с трагическим, а категориально-оценивающее содержание мотто намного глубже, чем «хотел бы» эпиграф. Отсутствие соответствующего исследовательского инструментария не

позволяет еще тщетельно проанализировать уже определившуюся и развивающуюся следы Достоевского, парадигму современного трагического.

Приведенные примеры монтажа антитез, аналогий, повторов, лейтмотива, а также роль кинематографической детали обнаруживаются в художественном тексте Толстого. Имеется ввиду сопряжение раздвоения сознания Анны и изменившейся перспективы восприятия мужа – *вдруг Анна заметила огромные уши мужа*. Так, монтаж, как нечто виртуальное и техническое, «работая» в связке с жестом, в художественной структуре произведения может восприниматься как «смыслопорождающее устройство», понимаемое как реальное, живое. Такая оптика видения (мира) в художественной реальности может вызывать дополнительные значимые контексты – например, приобретенная привычка Анны «щуриться», обозначает не только щурить глаза, полудремать, но может вводить иной статус существования, бытия «на краю, на границе», что в сочетании с интеллектуальным монтажом и соответствующими комментариями, может влечь за собой взаимопроникающие смысловые уровни.

На первый взгляд допустимым кажется, что монтаж принадлежит исключительно кинематографии. Однако, проведенный старательный анализ романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстого позволяет сделать вывод о том, что феномен монтажа может проявляться как универсальный тип мышления в разных

сферах художественного творчества. Рассмотрение структурно -
содержательной функции этого специфического выразительного
средства киноискусства, которое содержало в себе отсылку к
музыкальным, архитектурным, живописным творениям
представила возможность осмысления того, что ассоциативные
образы многоуровневых стыковых контекстов, обращенных к
жизненному опыту и эмоционально-интеллектуальной памяти
познающего субъекта, могут являться исследовательской
перспективой, адекватной постоянно становящейся
художественной целостности.

Заключение

При всей таинственности творческого процесса, есть некоторые общие способы, которые сознательно или бессознательно используют писатель и композитор, режиссер и художник. К числу таких приемов принадлежат поиски новых сочетаний звуков и слов, красок и форм, ассоциативных образов, обращенных к нашему опыту жизни, к нашей эмоциональной памяти. Новые сочетания этих символов реального мира приводят к созданию произведений искусства, которые волнуют, воскрешая в памяти то, что бессознательно хранилось забытым со времен далекого детства, запало в душу в трудные минуты жизни или вовсе прошло незамеченным. Неслучайный в конечном итоге выбор и соединение символов, отражающих реалии материального и духовного миров, составляют не единственный, но один из важных элементов художественного творчества.

Сходным способом исследователь, оперируя известными образами мира, которые закодированы иногда в сухих для непосвященного формулах, графиках, цифрах, мысленно приводит их в соприкосновение в новых сочетаниях, и тогда вспыхивает догадка, гипотеза, видение нового механизма, процесса, явления в космосе, в атомном ядре или в ядре живой клетки.

Взаимодействие литературы и «седьмого искусства» (кино) становилось предметом исследований как зарубежных, так и отечественных искусствоведов, теоретиков кино, литературоведов, культурологов, лингвистов. Углубленное рассмотрение категории монтажа в литературе (на уровне композиции, эпизода, кадра) освещено было далеко не полностью, за исключением таких авторов Ю. Лотман, В. Шкловский, И. Иванов, В. Пудовкин, В. Тынянов, М. Ромм, Б. Эйхенбаум и др., работы которых творчески ассимилировались в исследовательской попытке выявления, сопоставления прав и принципов категории монтажа по отношению к структурированию жанровой формы романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстого.

Методологические основания, использованные в данной работе - это принципы компаративного анализа и рецептивной эстетики в сочетании с литературоведческим и киноведческим рассмотрением сочинения великого русского классика. В таком

понимании эстетики имеем ввиду направление в литературоведении, исходящее из идеи, что „произведение \"возникает\" и \"реализуется\" только в процессе \"встречи\", контакта литературного текста с читателем, который благодаря \"обратной связи\", в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования. Обозначение соответствующего спектра определений поэтики кино, анализ его в исследуемом художественном произведении (через герменевтический и киноведческий разбор) для осознания и выявления глубинных содержательных оснований поэтики великого классика (*живая жизнь, диалектика души, внутренний монолог и др.*) – явилось одной из главных задач в данной работе.

Присутствие кинематографического приема, как монтаж, можно наблюдать не только в литературном творчестве, но и в других видах искусства. Это открытие принадлежит Сергею Эйзенштейну, благодаря которому понятие *монтаж* приобретает универсальное значение, проявляясь в разных сферах художественного творчества.

Обращаясь не только к исследованиям самого Эйзенштейна, но и к трудам классиков кинематографа, где излагается в некоторой степени иной взгляд на природу монтажа, нельзя не отметить мнения (В.И. Пудовкина), что монтаж –это сцепление (не столкновение) кусков в цепь, кирпичики, рядами излагающие

мысль. Эксперимент основателя русской школы кино, названный «эффектом Кулешова», основывающийся на том, что «содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего, был мощным подспорьем в начальных размышлениях великого теоретика. И несколько иной подход к монтажной эстетике предлагал Дзига Вертов, называющий основным принципом монтажа, именно краткий интервал – момент изменчивости, являющийся ключевым в кадре. Получаемая в итоге реальность собранная из многочисленных фрагментов бытия, обладает большей, неизмеримо большей витальной силой, нежели отдельные знаки-символы в неё вплетенные, что несомненно роднит такие художественные построения с коллажированием.

Яркий материал для исследования монтажа представляют работы М.М. Ромма, в которых исследователь анализирует применение монтажных приемов в классической литературе. В своих рассуждениях о монтаже различает две стороны: монтаж, как соединение частей картины (отдельных эпизодов, крупных элементов, из которых складывается произведение), и монтаж, как внутриэпизодная структура. Одним из обобщающих суждений этого режиссера является мысль, что монтаж — это мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия, призванного воссоздать на экране реальную жизнь.

В принятом широком «эйзенштейнообразном» смысле монтаж — «такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен. Монтаж в данной работе представлен как целостный принцип построения любых используемых в культуре искусственных сообщений (в том числе и знаков и текстов в самом широком смысле).

Основанием своеобразной философии, разработанной Эйзенштейном, и одновременно послужившей в настоящей работе, как возможность для дальнейших исследований, является такое сопоставление двух элементов, при котором появляется третий элемент, качественно превосходящий оба исходных. Внимание концентрируется именно на этих «третьих элементах», располагающихся в *монтажных веских (содержательных) стыках*, где, по мнению гениального теоретика фильма, слагается динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма. Такая техника пропущенных кадров усиливает духовную перцепцию, чей вектор направлен вглубь произведения.

Наряду с общетеоретическими задачами целью исследования является анализ литературной природы монтажа, обнаруженного во время проникающего в текст чтения шедевра русской классики «Анны Карениной», при чем монтаж рассматривается не только как фундамент сложной архитектоники великого творения, но и как необыкновенное соотношение частей произведения, а также как внутриэпизодная структура. В ходе проницательного монтажного чтения, заключающегося в обнаружении в художественном тексте таких смысло-содержательных особенностей, как масштаб изображения, ракурс, точка съемки, перспектива, цвет, свет, ритм, внутрикадровый конфликт, внутренний монолог, была сделана попытка выявления причинности явлений и их связей, обозначения появляющихся ценностных ассоциаций композиционного и смыслового единства в литературном произведении Толстого.

В качестве литературного материала для определения монтажных принципов формообразования избран роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», в котором помимо высочайших художественных достоинств, нельзя не обратить внимания на исключительно точные и глубоко продуманные примеры монтажного мышления (видения) великого классика. Представляется, что разработка вышеуказанной проблемы может предоставить ценную возможность исследовательско-методологического осознания как и насколько приемлемо

ассимилирование возникающих культурных явлений к новой трактовке мировых шедевров.

Содержательный концепт «Всего» (как ключ к антропологии Толстого) в художественной реальности романа «Анна Каренина» был прочтен сквозь призму монтажного мышления, согласно которому - монтажно мыслить - это значит обладать способностью анализировать и синтезировать, то есть уметь разъять произведение на части и объединять части в единое целое с целью создания качественно нового произведения попытаться по-новому осветить конструктивность жанровой формы романа великого классика. В ходе пронизательного монтажного чтения, выявляющего суть, смысл, причинность явлений и их связей, обозначить появляющиеся ценностные ассоциации, разрешающие в свою очередь проблему целостности, композиционного и смыслового единства художественно текста Толстого (по принципу перерастания и приращения как надстраивающее слои контекстов).

В монтажном мышлении, как в некоем универсальном типе созидания, Эйзенштейн рассматривает истоки зарождения, по его определению, «синэстетического» мышления. Глубоко изучая историю художественной культуры, ученый пришёл к выводу, что первичные элементы синэстетического мышления зародились в первобытном синкретизме, далее получив развитие в синтетическом народном творчестве, красочных народных

празднествах и карнавалах, зрелищных искусствах. Синэстетическое, кинематографическое мышление обусловлено, по мнению С.М. Эйзенштейна, «способностью творческого человека «слышать» цвет и видеть музыку».

Следует отметить, что и в классической музыке в полифонии и контрапунктических построениях мы встречаемся с чертами, по сути своей монтажными. Обращение к музыке как организующему принципу литературного текста, проявляющемуся в том, что текст оказывает воздействие на читателя не столько своим логическим, а скорее, музыкальным построением, сменой ритмов, переходами из одной тональности в другую, контрапунктом, можно отметить и в творчестве самого автора «Войны и мира». Подражается в данном случае повесть Л.Н. Толстого «Крейцера соната», в которой, скрывается возможность сопоставления эмоционально насыщенной сонаты Людвига ван Бетховена с исповедью души Позднышева (такое сопоставление соотносится с полифонным монтажом, подразумевающим своеобразный синтез слова и музыки, что также эксплицируется по отношению к исследуемому роману). Осознание вины главным героем повести, поражающее своей динамикой, энергетикой откровения и элементами драматизма отсылает нас к принципу сонатности, основанному на противопоставлении и развитии контрастирующих между собой тем, что в свою очередь допускает возможность постановки тезиса о присутствии

оппозиции элементов женского и мужского (жены и мужа): как эмоции (музыка) versus ratio (разум, слово).

Можно затем полагать, что монтаж в общем смысле этого слова и не ограниченном областью кино, в принципе находит широкое применение в разных видах искусства и со всей актуальностью выступает в произведениях художественной литературы. Более того представляется, что монтаж есть в любом искусстве, потому что в нем обязательно присутствует упорядочивание представлений о мире – через отбор и соединение. Исходя из исследований автора «Броненосца Потемкина» существуют следующие виды монтажа: контрастный, параллельный, линейный, интеллектуальный, метафорический, полифонный (вертикальный), ассоциативный.

Таким образом при помощи монтажа, рассматриваемого как художественный метод соединения разножанрового материала, можно конструировать и выражать самые глубокие идеи, самые сложные ощущения эпохи, мира, времени, человека. человечества. Можно затем согласиться со справедливым замечанием исследовательницы Халины Халацинской - Вертелак, полагающей, что сегодняшняя культура чтения, перечитывания текстов все более и более определяется монтажным мышлением, порождающими многообразие метасмыслов в сложных смысло-понятных сцеплениях.

Взгляды великого режиссера и теоретика кино, развиваясь и обогащаясь, вели к пониманию монтажа не только как важнейшего специфического выразительного средства киноискусства, но и как комплекса композиционных принципов построения произведения, «строения вещей», образующих идейную систему, стилистику, авторскую индивидуальность не только кинорежиссера, но и мастера, создателя художественного произведения.

Отмеченный принцип композиционно-монтажного построения, сопряженный с авторской самобытностью, находит адекватные созвучия в художественном мире Толстого. Для великого прозаика второй половины XIX века творчество всегда было средством духовной самоидентификации художника, отсюда может напряженная философичность его прозы, что в свою очередь тоже является определяющей чертой русской словесности. Анализируя сочинение русского классика, небезосновательной для данного исследования кажется мысль о внетекстовом восприятии движения (что характерно для монтажа) в художественной реальности Толстого. Предположение вытекает из фундаментального (для эстетики писателя) понятия *сопряжения* (сообразно соединению, связыванию, слиянию) контекстуальных уровней в одном центральном пункте, (в тексте произведения) и в соответствии с мыслью о том, что сущность художественного произведения – это прорыв в другое измерение. По словам японского

кинорежиссера, Акиры Куросавы, в искусстве прорываемся в личную сферу мистического, которое в реальной жизни подспудно и непостижимо. В этом прорыве стирается индивидуальное и реализуется та потенция, которая в реальной действительности неосуществима. Такой прорыв может открывать некое созвучие с толстовским концептом «Всего» (человек, находящийся в постоянном движении, – это «Все» и часть «Всего», вектор движения – от «части Всего» ко «Всему»), потенциально входящего в структуру «Я». Преодоление пределов «Я» означает не его разрушение, а его реализацию, что сопряжено с расширением сознания.

Думается, что одной из задач исследователя художественного текста будет попытка проследить, следуя за автором, законы по которым построено (возведено) «живет» произведение. Важно отметить, что проблема целостности, или же иными словами построения, художественного произведения была поставлена Толстым именно относительно романа «Анна Каренина»: *Я горжусь, напротив, архитектурой, своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи». Такая сопряженность уникального архитектурного строения (имеем ввиду художественный текст) может быть соотнесена с параллельным монтажом, подразумевающим чередование сцен с одновременно происходящими в разных местах событиями, где*

подчеркивается взаимосвязь, сопоставляются кадры. Вышеотмеченный контекст монтажа, в котором развиваются контексты главных героев романа, с одной стороны отдаленных друг от друга, однако посредственно соединенных, может сопрягаться с ощущением (стрельчатых) линий, образующими свод из двух пересекающихся дуг. Причем и все остальные элементы «свода» (ребра, арки, паддуги, лотки и др. как контекстуальные слои как бы то ни было «живого организма», каким является художественный текст), являющиеся частью авторского замысла, соединясь в тексте романа (переплетение сюжетных линий трех семей: Анны: законная семья и незаконная, Стивы Облонского и Левина) позволили достичь композиционное и смысловое единство. При такой перспективе видения художественной реальности романа «дуги», находящиеся под высоким напряжением в связи с усложненностью в состоянии героев («диалектика души», а также «переломность» моментов в раскрытии образов персонажей, как например, Вронский в одном из вариантов должен был застрелиться, этим поступком возвысившись до уровня идеального героя, заплатившего жизнью за любовь прекрасной женщины, однако это противоричит характеру героя) соизмеримы с оркестровой партитурой (в понимании Эйзенштейна и включая вертикальный монтаж).

Для более полного обзора романа «Анна Каренина», авторского замысла, раскрытия идей, содержащихся в тексте,

насыщенного смыслами, находящимися как-бы в «подтексте» (к которым, однако, есть абсолютно открытый доступ для заинтересованного читателя), целесообразным кажется рассмотрение монтажного видения писателя и использование им определенных типов монтажа (выделенных Эйзенштейном) в структурировании жанровой формы произведения.

Проявление философии монтажа в разных видах искусства не только сводится к повышению дискретности композиции, но и открывает возможности познания общих принципов структурирования художественного произведения, с вытекающим отсюда усилением символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста. В ключе ренессансного мышления автора «Неравнодушной природы», монтировать обозначает не только соединять, но прежде всего выявлять суть отсутствующих элементов процесса становления художественного произведения. В кинематографической практике монтаж это не только творческий процесс, но и технический, при котором куски киноплёнки переставляются и подрезаются, чтобы впоследствии склеив материал с учетом монтажных (весомых, значимых) стыков, создать возможность для конструирования художественной целостности. Принимая во внимание так поставленную проблему, выявляется смысл, причинность явлений и их связи, как процесс не только познания мира, но и его осознания в коммуникационных актах познающего субъекта.

Фундаментальное значение для данного анализа имеет концепт «Всего», определяемый как путь к постижению художественной антропологии Толстого. Это понятие также неразрывно связано с проблемой человека (ибо человек сопряжен со «Всем») - Человек, как «Все» и часть «Всего». Разумение человека, как возможности, понимается Толстым не как нереализованность потенциального, а как принципиальная невозможность его полной реализации. Однако, человек находится в постоянном движении, сущность которого в в расширении сознания, трактуемая великим прозаиком, как преодоление разрыва от «я» к не «я». Учитывая вышесказанное, а также принимая во внимания такие факторы духовной культуры, как философия монтажа, являющаяся координальной ценностью в антропологии кино, эйзенштейновская концепция экстаза, (экстатический стиль «выхождения из себя» отдельных категорий, жанров, с целью преобразования), возможно предположить присутствие внетекстового движения, как художественная эманация в сопряжении с познающим субъектом (что в свою очередь предусматривает потенциал монтажа – сопоставление, сопряжение двух элементов, при котором появляется «третий» в «содержательных стыках», усиливающих духовную перцпцию зрителя) в «лабиринте сцеплений» (в художественной реальности русского классика). Исходя из подобных предположений вполне закономерным видится потребность прослеживания творческих сопряжений в романном

Мезокосме, по словам Толстого содержащим в себе в свернутом виде обе бездны - Микрокосм и Макрокосм. Думается, что старательный анализ «монтажных стыков», пропущенных кадров, вырезанных фрагментов (как бы то ни было, технического процесса), раскадровки в «лабиринте сцеплений» великого классика может казаться вполне оправданным и надлежащим для раскрытия вышеназванных вопросов.

Хотелось бы отметить, что в прочтении потенциала кинематографического структурирования художественного текста «Анны Карениной», богатым источником вдохновения явился труд Ю.И. Селезнева, переоценивающий распространенную оппозицию Достоевский – Толстой в пользу интегрирования обоих типов поэтического мышления (монологичного и полифонического)¹⁸¹. Тогда учитывая восприятие феномена монтажа как принципа культуры, а также в контексте теории фильма и литературы (взаимосопряженных), художественный текст Толстого может вызывать сомнения по поводу своей романной монологичности.

В перспективе приведенных в исследовании философских размышлений и учитывая литературоведческую точку зрения, основывающуюся все же на Слове, на «сказывании» (le Dire), в разумении Левинаса, открытого для энергетического потенциала

¹⁸¹ Селезнев Ю.И., *В мире Достоевского*, Москва, 1980

внутри отношения коммуникации с Другим, (в отличие от «высказанного» (le Dit), также и *imago* (образ), скрытое в художественной форме, становится косным, чтобы снова возродиться в процессе глубокого чтения, или благодаря (внетекстовому) потенциалу монтажного движения, как художественной эманации в сопряжении с познающим субъектом («весомые стыки»). Таким образом, можно поставить интерпретационный тезис, что толстовское понятие «сопряжение в лабиринте сцеплений», как сопоставление элементов в одном центральном пункте (художественном тексте), вбирает в себя ощущение (внетекстового) движения. В такой перспективе синэстетического мышления художественный текст Толстого перекликается с супрематическими образами «арзамасского ужаса», в виде красного квадрата на белом фоне, легшего в основу «Записок сумасшедшего», являющегося в тексте графическим изображением страха смерти и пустоты. При таком видении анализируемое художественное произведение русского классика мыслится как синэстетическо-полифоническая структура, в которой кадры, монтажные фразы могут достигать значения (ценности) супрематической динамики. Так, сам Толстой экспериментируя с белым платком на белом снегу, интуитивно приводит довод (аргумент), основанный на понимании «Всего» (ключа к антропологии человека, ибо человек сопряжен со Всем) геометрическо-изобразительным способом. Так понимаемая «архитектура» текста Толстого

направлена на выражение понятия «Всего» с помощью линий горизонтальных и вертикальных (развиваясь вглубь и вширь человек развивается ввысь и вдаль), переплетаясь (в процессе расширения сознания) так, чтобы создать совершенную форму («Все»).

Особое внимание стоит обратить на эпиграф исследуемого романа – *«Мне отмщение, и Аз воздам»*, являющийся как правило зерном, раскрывающим идею автора, ключом для прочтения скрытых подтекстов. Однако, как кажется, мотто «Анна Карениной» проявляет свою полисемичность уже хотя бы своим значительным количеством появившихся интерпретаций, контекстов, ассоциаций известного изречения, подтверждая тем самым свою смысловую многоуровневность. Связь с Посланием Святого Апостола Павла к Римлянам, к Евреям, с тематикой и проблематикой трактата Шопенгауэра, полемикой с А. Дюма, теориями социалистов и высказывание самого автора – это только некоторые пробы прочтения известного эпиграфа. В перспективе проведенного анализа можно обозначить, что отмщение в разумении «Всего» возможна не как небытие, а как перерастающее в трагическое начало. Ведь Анна соприкасается с трагическим, а категориально-оценивающее содержание мотто намного глубже, чем «хотел бы» эпиграф. Отсутствие соответствующего исследовательского инструментария не позволяет еще тщательно проанализировать уже

определившуюся и развивающуюся следами Достоевского, парадигму современного трагического.

Проявление полифонного монтажа, заключающегося в том, что через серию кадров (сцепленных и даже столкновительных) проходит одновременное движение целого ряда линий (в данном случае фабульных), из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, думается, можно обнаружить в способе конструирования самого художественного образа главной героини. Соотнесение с оркестровой партитурой (на что указывал Эйзенштейн) раскрывается не только на примере вовлеченности в судьбу Анны наиболее фундаментального контекста Левина, но также и других личностей. Наличие элементов полифонного монтажа выявляется и в самом характере главной героини, созданного путем сложного варьирования, сменой ритмов (в кульминационных сюжетных узлах), и все же непрерывно звучащей главной темой Анны, неуклонно нарастающей в последних главах, одновременно сплетая в художественной ткани романа все разнообразные темы и партии. Такой способ построения (неотрывный от общего монтажно – композиционного хода целого) может послужить одной из причин многозначности восприятия анализируемого романа и быть может возможностью преодоления того «неуклюжего слова» постоянной борьбы художественного воображения и морализаторства.

Способ «монтажки» художественного текста Толстого может казаться аналогичным воплощением приведенных (Эйзенштейном) типов монтажных построений. С исследовательской точки зрения они стали содержательно необходимыми для проникающего в текст чтения, разумения содержания в определенных узловых кадрах, сценах, эпизодах. Примеры параллельного, метафорического, интеллектуального, полифонного монтажа, выявленные в процессе восприятия художественной реальности Толстого, пробуждают творческие ассоциации по отношению к структурированию текста великого классика.

Стоит отметить, что концентрируясь в данной работе именно на кинематографическом потенциале художественного произведения Толстого «Анна Каренина», как таковые экранизации литературных текстов оставались вне поля наблюдения. Думается, что возможно лишь упоминание, в качестве ассоциации, об экранизации названного текста, которая раскрыла скорее фабульные ценности, чем глубоко скрытые смысловые уровни. В такой перспективе мышления эта попытка отсылает к усилиям Г.М. Козинцева с литературным материалом В. Шекспира «Король Лир», который в понимании режиссера становится нашим современным королем. Мысль создателя кинокартины выявила необходимость метаконтекстуальной пенетрации явления, которое режиссер трактует как

аббревиатуру человеческой судьбы, или самоискупляющейся (если можно так выразиться), поэтому в фильме использовался прием собирания, как в категории символа (Benedyktowicze, Heidegger), опыта – ценностей из разных сфер бытия (художественной и экзистенциальной).

Многочисленные примеры монтажа антитез, аналогий, повторов, лейтмотива, а также роль кинематографической детали обнаруживаются в художественном тексте Толстого. Имеется ввиду сопряжение раздвоения сознания Анны и изменившейся перспективы восприятия мужа – *вдруг Анна заметила огромные уши мужа*. Так, монтаж, как нечто виртуальное и техническое, «работая» в связке с жестом, в художественной структуре произведения может восприниматься как «смыслопорождающее устройство», понимаемое как реальное, живое. Такая оптика видения (мира) в художественной реальности может вызывать дополнительные значимые контексты – например, приобретенная привычка Анны «щуриться», обозначает не только щурить глаза, полудремать, но может вводить иной статус существования, бытия «на краю, на границе», что в сочетании с интеллектуальным монтажом и соответствующими комментариями, может влечь за собой взаимопроникающие смысловые уровни.

На первый взгляд допустимым кажется, что монтаж принадлежит исключительно кинематографии. Однако, проведенный старательный анализ романа «Анна Каренина» Л.Н.

Толстого позволяет сделать вывод о том, что феномен монтажа может проявляться как универсальный тип мышления в разных сферах художественного творчества. Рассмотрение структурно - содержательной функции этого специфического выразительного средства киноискусства, которое содержало в себе отсылку к музыкальным, архитектурным, живописным творениям представила возможность осмысления того, что ассоциативные образы многоуровневых стыковых контекстов, обращенных к жизненному опыту и эмоционально-интеллектуальной памяти познающего субъекта, могут являться исследовательской перспективой, адекватной постоянно становящейся художественной целостности.

Kategoria montażu wobec strukturywania formy gatunkowej powieści „Anna Karenina” L. Tolstoja

Streszczenie

Badanie wzajemnych oddziaływań literatury i sztuki filmowej zajmuje jedno z kluczowych miejsc w analizach zarówno rosyjskich, jak i zagranicznych znawców sztuki, teoretyków kina, literaturoznawców, kulturoznawców, lingwistów. Istnieje przecież obszerna literatura badawcza, poświęcona dziesiątej muzie, jednak zgłębienie kategorii montażu w literaturze (na płaszczyźnie kompozycji, epizodu, kadru itd.) stanowi problem otwarty i zasługujący na szczególną uwagę, zwłaszcza, że literatura przedmiotu nie zawiera takiej monografii, która byłaby poświęcona zagadnieniu montażu ujawnianemu na materiale powieści „Anna Karenina”. Autorzy tacy jak: J. Łotman, W. Szklowski, W. Iwanow, W. Pudowkin, J. Tynianow, M. Romm, B. Eichenbaum i inni, których rozważania wykorzystujemy podczas analizy powieści Lwa Tolstoja, zajmują się językiem i stylistyką sztuki filmowej, natomiast w bardzo

niewielkim stopniu skupiają swą uwagę na dziele literackim. Wyjątek stanowi tutaj Siergiej Eisenstein, który podkreślał montażowy charakter twórczości A. Puszkina oraz L. Tołstoja („Wojny i pokoju”), a także przeanalizował pod tym kątem fragment interesującej nas powieści.

Swoista filozofia montażu, przedstawiona w dysertacji jako teoria, jednocześnie stanowi inspirację w samym procesie analizy struktury powieściowej. Zatem podjęta w niniejszej pracy próba kolejnego zrozumienia powieści „Anna Karenina” Lwa Tołstoja przez pryzmat „montażowego myślenia” zakładająca, że myśleć montażowo to znaczy umieć rozłączyć (rozdzielić) dzieło artystyczne na części po to, ażeby następnie połączyć je w jedną całość tożsamą z nową jakością (artystyczną), określa swe miejsce w badaniach tołstojowskich. W kluczu renesansowego myślenia autora „Nieobojętnej przyrody” montować nie oznacza tylko łączyć, ale przede wszystkim ujawniać istotę nieobecnych składowych procesu stawania się dzieła. W praktyce kinematograficznej montaż jest rozumiany jako zabieg wycinania fragmentów taśmy, aby następnie uzyskać szansę jej sklejania, na zasadzie „*nośnych styków*” otworzyć możliwość konstruowania całości artystycznej. Wobec tak postawionego problemu uwidacznia się sens, przyczynowość zjawisk i ich więzi, jako proces nie tylko poznania świata, lecz również jego uświadamiania w aktach komunikacyjnych podmiotu poznającego. W taki sposób można konstruować i wyrażać najbardziej skomplikowane idee, ujawniać głębię ludzkiej duszy, poruszać najbardziej delikatne

struny sumienia człowieka, co przekłada się na główne artystyczne wyróżniki Tołstojowskiej homofonii: dialektykę duszy („диалектика души”) historiozofię („историософия”), zrywanie masek („срывание масок”), urodę życia, żywe życie („живая жизнь”) i inne.

W metodologii przedłożonej rozprawy zostały wykorzystane reguły analizy komparatystycznej i estetyki receptywnej w połączeniu z rozumieniem literaturoznawczym i filmologicznym tekstu rosyjskiego klasyka. Estetyka w rozumieniu przedłożonej pracy to kierunek w literaturoznawstwie wychodzący z założenia, że dzieło artystyczne „pojawia się” i „realizuje się” tylko podczas „spotkania”, kontaktu tekstu literackiego z czytelnikiem, który z kolei dzięki zwrotnemu sprzężeniu wpływa na utwór, określając tym samym nie tylko konkretno-historyczny charakter jego funkcjonowania, ale także nieprzemijające uniwersalne treści. Badania takich wybitnych uczonych jak M. Bachtin, S. Eisenstein, J. Łotman, L. Wygotskij i inni, zostały zasymilowane w próbie badawczej wyjawienia, zestawienia praw i zasad montażu wobec strukturywania formy gatunkowej powieści *Anna Karenina* Lwa Tołstoja. Takie zaznaczenie pola sensów dwóch odmiennych rodzajów artystycznych przenikających się w analizie rozprawy, pokazuje jak nośne może być przyswajanie zjawisk kultury w dziele literatury światowej. Taka metodologia głębokiej percepcji dzieła artystycznego oraz myśli filozoficzno-kulturologicznej orientuje zaangażowanego odbiorcę na podjęcie próby „sieciowego” czytania, a w jego rezultacie na aktywne

poszukiwania drogi osvajania nowych treści, sensów, poszerzających horyzont doświadczeń duchowych podmiotu badającego.

W Stanie badań realizowanego tematu pracy oraz w pierwszej jej części zostały scharakteryzowane w sposób porównawczy najważniejsze, jak wolno w oparciu o literaturę przedmiotu i przeprowadzoną analizę ocenić, rozważania filozoficzne, poświęcone myśleniu montażowemu. Jednak podstawowym dla realizowanego tematu wydawało się wyjaśnienie samego pojęcia montażu w odniesieniu nie tylko do sztuki filmowej, ale także do innych dziedzin artystycznych, zwłaszcza do literatury. W części poświęconej analizie, kluczowym rozumieniem filozofii montażu (w praktyce kinematograficznej podstawowego chwytu konstruowania) staje się Eisensteinowska zasada budowania każdego wytworu kultury (w tym znaków, tekstów). Polega ona na maksymalnie bliskim zestawieniu w czasoprzestrzeni (Bachtinowskim *chronotopie*) przynajmniej dwóch przedmiotów, różniących się od siebie zakresem znaczeniowym lub strukturą wyrazu. Sztuka kinematografii jest swoistą syntezę spójnej tendencji narratorsko-obrazowej w zestawieniu z werbalną. W tej części pracy zwraca się uwagę na kwestię kadru, który podobnie do słowa, charakteryzuje się autonomią, jednocześnie będąc podstawą montażu. Dodatkowo podkreśla się dość istotne elementy gramatyki i leksyki języka filmowego, a także zagadnienia związane z fabułą, która skonstruowana jest za pomocą znaków ikonicznych, ułożonych według określonych poziomów filmu. Z takiego punktu widzenia można domniemywać, że tekst artystyczny filmu jest

polifoniczny, dając widzowi zbiór kodów, który musi on rozszyfrować, by móc uczestniczyć w akcie komunikacyjnym, jako pełnoprawny podmiot poznający.

Pierwsza część dysertacji poświęcona została specyficznej filozofii montażu, który pojawił się, na trwałe wszedł i został poddany wszechstronnemu opracowaniu w sztuce filmowej. W zgłębianej przez S. Eisensteina technice tego najważniejszego środka ekspresji, fundamentalnym założeniem jest takie zestawienie dwóch elementów, przy którym, na podstawie ich formalnych właściwości, pojawia się „element trzeci”, jakościowo przeważający oba wyjściowe. Właśnie z tych „elementów trzecich”, umieszczonych w dostrzegalnych montażowych stykach, składa się, według mistrza kina rosyjskiego, dynamiczny, tekstualny sens dzieła filmowego. Istotą sztuki w teorii twórcy „Pancernika Potiomkina” jest konflikt. W konsekwencji wspaniały rosyjski teoretyk filmu odchodzi od Griffithowskiego epickiego ładu opowiadania, na rzecz „montażu atrakcji”, nieustannie konfrontującego ze sobą różne wartości. Owa energia, napięcie montażowe osiągane jest poprzez stałe operowanie, między innymi kontrapunktem lub analogią, światłem lub odpowiednią perspektywą. Symbolem precyzji montażu i siły jego oddziaływania emocjonalnego stała się w historii kina sześciominutowa sekwencja masakry na schodach odeskich w wybitnym dziele „Pancernik Potiomkin”. Śledząc przebieg rozwoju dziesiątej muzy należy odnotować fakt, że określenie montażu, jako charakterystycznego filmowego środka wyrazu należy do L. Kuleszowa. Wcześniejsze rozważania na temat

kinematografii takich niezwykłych twórców filmowych jak D.W. Griffith (choć jako pierwszy zastosował elipsę (cięcie), jednak potęga i doniosłość tego środka zdecydowanie różniły się od szkoły radzieckiej), Ricciotto Canudo oraz Louis Delluc, raczej koncentrowały się wokół rytmu, zmiany planów filmowych i ruchu kamery. Wypada jednak wspomnieć, że zamierzeniem Griffitha, nazywanego Homerem kina, było upodobnienie filmowej narracji do struktury współczesnej temu reżyserowi gatunkowej powieści. Wprowadził on w swoich filmach wielowątkową akcję, której wydarzenia nie muszą być przedstawiane chronologicznie, a narratorem uczynił kamerę. Niemniej jednak, to radziecki teoretyk filmu Kuleszow, eksperymentując z kawałkami starej taśmy, odkrywa efekt (nazwany później jego imieniem) polegający na łączeniu (zestawianiu) kadrów, aby można było nadawać im różne znaczenia, zmieniać ich treść. Ta swoista filozofia kompozycji pozwala rosyjskiemu reżyserowi wysnuć oszałamiający wniosek, że za pomocą montażu można tworzyć na ekranie nieistniejące w rzeczywistości zdarzenia i nawet postacie.

W tak rozumianej perspektywie postrzegania fenomenu montażu jako prawidłowości kultury oraz w kontekście teorii filmu i literatury sprzężonych wzajemnie, świat przedstawiony w dziele Tolstoja może wzbudzać wątpliwości co do swojej powieściowej homofonii (problem ten został zaakcentowany w drugim rozdziale rozprawy). W czytaniu potencji kinematograficznego strukturywania tekstu „Anny Kareniny” niebagatelną rolę odegrała inspiracja zawarta w pracy

Sielezniewa „W świecie Dostojewskiego” (tłumaczenie moje – N. K.; w oryginale: „В мире Достоевского”) przewartościowująca opozycję: Dostojewski – Tołstoj na rzecz integrowania dwóch typów myślenia artystycznego (homofonicznego i polifonicznego) oraz wyeksplikowania polifonii „Wojny i pokoju”. Jakkolwiek literaturoznawczy punkt widzenia bazuje na przestrzeni słowa, które w rozumieniu Levinasowskiego „Mówionego” nie zamyka na energetyczną potencję każdorazowego wchodzenia z nim w kontakt (jak to czyni „Powiedziane”), tak też imago, ukryte w formie, kosztuje po to, aby na nowo odrodzić się w kontakcie zaangażowanego czytania, bądź w ruchu montażowym („nośne styki”). Takie pozatekstowe odczuwanie ruchu wyraża Tołstoj, posługując się terminem *sopriażenie w labirintie sceplienij (...)* – współ-łączenie (w labiryncie sprzężeń, związków) elementów w jednym centralnym punkcie (tekście artystycznym). Tekst w takim ujęciu jawi się jako synestezyjno-polifoniczna struktura, w której kadry, sekwencje mogą osiągać walor suprematycznej dynamiki. Sam Tołstoj, eksperymentując z białą chustą na białym śniegu, intuicyjnie przeprowadza dowód na rozumienie „Wszystkiego” (*Bcezo*) (klucza do antropologii człowieka) w sposób geometryczno-obrazowy. Tak widziana architektonika tekstu Tołstoja zmierza do wyrażenia pojęcia „Wszystkiego” (*Bcezo*) poprzez linie horyzontalne i wertykalne, splatające się ściśle tak, by stworzyć formę doskonałą – uniwersalną a zarazem unikalną. Koncepcja Tołstojowskiego człowieka ujęta w architektonice tekstu staje się niekończącą możliwością, drogą do jej

realizacji, a zarazem niemożnością spełnienia. Ruch w niej skierowany jest ku celowi (od części „Wszystkiego” ku „Wszystkiemu” i jednocześnie rozproszony, ukierunkowany do wewnątrz i na zewnątrz w tym samym momencie (człowiek, wymierzając swe siły w głąb i wszerz, rozwija się wzwyż i w dal).

Na odrębną uwagę, chociaż nie mniej znaczącą, zasługuje motto analizowanego dzieła Tołstoja, w oryginale brzmiące - „*Мне отмщение, и аз воздам*” („Mnie pomsta, a ja oddam”). Z zasady hasło przewodnie, oświetlające zamysł autora, ideologię dzieła, często traktowane jako klucz do odczytania znaczeń w tekście. Jednak, motto do „Anny Kareniny” nie jest jednoznaczne i przejrzyste, jak mogłoby się wydawać. Chociażby wielość powstałych interpretacji, kontekstów, tła słynnego epigrafu świadczy o jego skomplikowanych poziomach. Powiązania z Listem do Rzymian (Rzym. 12,19), Listem do Hebrajczyków (Hbr. 10, 30), dziełem Schopenhauera („Świat jako wola i wyobrażenie”), polemiki z A. Dumasem (z tezą z głośnego traktatu *L’homme – femme*), z teoriami socjalistów, wypowiedź samego autora – to tylko niektóre próby odczytania znanego motta. Odnosząc to zdanie Tołstoja do przeprowadzanej analizy można zasygnalizować, że pomsta (*отмщение*) w rozumieniu „Wszystkiego” możliwa jest nie jako nicość, lecz jako przerastanie w tragiczny początek (*перерастающее в трагическое начало*). Wszak Anna ociera się o tragizm, a kategoriałno-wartościujące treści motta są dużo głębsze niż sam epigraf by „chciał”. Brak odpowiednich narzędzi badawczych nie pozwala jeszcze dokładnie przeanalizować

paradygmatu współczesnego tragizmu, który już się określił i rozwija śladami Dostojewskiego.

Sposób „montowania” tekstu przez Tołstoja wydaje się analogiczny do pewnych typów montażu wyróżnionych przez Eisensteina. Stały się one, z punktu widzenia przeprowadzonej w rozprawie analizy zjawiska, przydatne dla pełniejszego oglądu powieści, zrozumienia sensów zawartych w poszczególnych scenach-kadrach, które zostały rozpatrzone w drugiej części pracy. Montaż równoległy, metaforyczny, skojarzeniowy, polifoniczny to nie tylko podstawowy środek ekspresji filmowej, ale również kompleks zasad kompozycyjnych tworzenia dzieła, „struktura rzeczy”, tworzących system ideologiczny, stylistykę oraz osobowość nie tylko reżysera, ale i mistrza, twórcy dzieła sztuki.

Wyżej wymieniona reguła struktury montażowo-kompozycyjnej, sprzężona z autorską tożsamością, współgra z Tołstojowskim światem artystycznym, na co dowód w kompleksowym rozumieniu tego zjawiska stanowi tekst „Sonaty Kreutzerowskiej” (zwłaszcza spowiedź głównego bohatera), który został poddany przez nas analizie z uwagi na potencjalną w nim obecność tekstu muzycznego (sonaty Ludwiga Van Beethovena). Takie porównanie może stać się przykładem działania montażu polifonicznego, będącego syntezą słowa i muzyki, jako stanowiącego organizującą zasadę tekstu literackiego, wyeksplikowaną również w odniesieniu do „Anny Kareniny” (drugi rozdział pracy). Sposób powieściowego komponowania obrazów w tekście Tołstoja przypomina nam reguły

budowy tej specyficznej formy muzycznej, uzależnionej od dynamiki zderzeń, zmiany rytmów, przejść z jednej tonacji w drugą. Genialny pisarz, niczym utalentowany reżyser, prowadzi narrację tak, by kładąc nacisk na muzykę, która pełni funkcje dramaturgiczne, kontrapunktując obraz, uwydatnić dynamikę energetycznej epifanii. Wydaje się tutaj możliwe postawienie tezy o występowaniu w tekście napięć pomiędzy binarnymi opozycjami typu: kobiece – męskie (żona i mąż); emocjonalne (muzyka) – racjonalne (rozum, słowo).

Pojęcie Tołstojowskiej „całości”, stanowiące osnowę konstrukcyjną powieści „Anna Karenina” może być odczytane jako obecność montażu tzw. równoległego w analizowanym dziele, polegającego na paralelnym przeplataniu ze sobą oraz rozwijaniu linii głównych bohaterów, oddalonych od siebie, ale jednocześnie pośrednio ze sobą związanych. Komponenty tego typu montażu możemy dostrzec nie tylko w linii fabularnej Anny i Lewina, ale również obserwując sploty wątków fabularnych trzech rodzin: Anny, Stiwego Obłóńskiego i Lewina. Tołstoj słusznie był dumny z architektury swojej powieści: *...szczytę się architekturą: sklepienia stoją tak, że nie widać klucza. I nad tym przede wszystkim pracowałem. Zwartość budowli wypływa nie z fabuły, ani ze stosunku wzajemnego postaci, lecz ze związku wewnętrznego.*

„Architektura” ta osiąga swój doskonały kształt ukryty w zamyśle autorskim także poprzez chwyt nieoczekiwanych wtrąceń, zestawień (odczytywany w kluczu montażu metaforycznego); wyrażonych w dziele mroczną postacią zgarbionego chłopca z brodą, pojawiającego

się w decydujących chwilach życia Anny Kareniny, np. na kilka minut przed poznaniem Wrońskiego, przed porodem i nawet trzykrotnie w dniu samobójstwa. Według niektórych badaczy ten obraz to emblemat czegoś ukrytego, wstydliwego, złamanego i chorego w namiętności Anny do Wrońskiego, symbol jej grzechu. Tymczasem takie metaforyczne zestawienie może również odwoływać się do żywiołu ognia i motywów żelaza, co też interesująco rozwija się w paralelnych montażowych ujęciach snów Anny i Wrońskiego.

Sposób budowania postaci Lewina, a także w dużej mierze Anny, przyjmuje raczej charakter dyskursywny (nie fizjologiczny), gdzie konfliktowe połączenie ich indywidualnych działań może w obu przypadkach rodzić pragnienie samobójstwa. W takim też ujęciu intelektualnego montażu możliwa jest percepcja miłości Anny Kareniny jako „miłości–nienawiści” stopniowo przechodzącej od fazy początkowego zakochania ku stanowi choroby, moralno-psychologicznego pojedynku (z Wrońskim).

Przykłady wielopoziomowych antytez obecnych w utworze można by mnożyć, np. Anny jako kobiety i Anny jako matki (na oddzielną uwagę zasługuje opuszczenie, pominięcie okresu ciąży Anny z drugim dzieckiem), rozdwojenia i sprzeczności, które rozwikłają się w sposób tragiczny, obnażając kolejną znaczącą antytezę – miłości i namiętności. Ten Tołstojowski chwyt można byłoby za Eisensteinem, nazwać montażem skojarzeniowym. Polega ów zabieg na wzbogaceniu świadomości widza o pewne treści, nie zawierające się wewnątrz samych obrazów wizualno-dźwiękowych, ale wynikające z

wzajemnych stosunków jednych obrazów do drugich. Ten typ artystycznej konstrukcji składa się z montażu analogii i antytez, polifonii i leitmotiwu.

Jako swoisty montaż leitmotiwu możemy traktować obraz kolei żelaznej oraz zawiei (śnieżycy). Asocjowane ze zgrozą, z zimnem, a także z namiętnością (zawieja), w montażowy sposób odzwierciedlają uwikłaną, dynamiczną świadomość Anny, prorokując jej śmierć. Niewątpliwie symetryczną strukturę utworu podkreśla montaż analogii, które zachodzą pomiędzy dziwnymi, powtarzającymi się okolicznościami występującymi na początku i końcu powieści, takimi jak: trajektoria zawiei, śnieżycy jako namiętności, powiązana z czerwonym oślepiającym ogniem, który widzi Anna podczas powrotu do Petersburga. Śnieżycy w sposób montażowy kreuje zaplątaną, zmieniającą się świadomość bohaterki, oscylując na pograniczu snu i jawy.

Warto tutaj odnotować zaprezentowany przez autora powieści szczegół na zasadzie wielkiego zbliżenia, zabieg świadczący o tym, że następuje zmiana perspektywy w postrzeganiu Karenina przez Annę: nagle zauważa ona ogromne uszy męża. Tak więc montaż, jako wirtualne i techniczne, w Tołstojowskim tekście „pracuje w zestawieniu” z gestem, traktowanym w strukturze dzieła jako wartość realna, żywa. W rzeczywistości artystycznej rosyjskiego klasyka taka optyka widzenia (świata) może rodzić dodatkowe konteksty, np. nabyte przyzwyczajenie Anny by mrużyć oczy, co w języku rosyjskim (*муриться*) oznacza nie tylko mrużyć oczy, drzemać, być w półśnie,

ale wprowadza inny status istnienia, bycia „na krawędzi”, „na granicy”, w połączeniu z wartością montażu intelektualnego może budować wiele konotacji. Próby odnalezienia sensów w metodzie konsekwentnego struktutowania – zmieniającej się perspektywy, zróżnicowanych planów, dozowanego rytmu, znalezienie najbardziej adekwatnej kompozycji kadru, przykłady geometryzacji, jako ważniejszych składników ekspresji filmowej funkcjonujących w dziele literackim rosyjskiego klasyka zostały zaprezentowane wraz z odpowiednimi komentarzami w drugim rozdziale pracy doktorskiej.

W powyższej pracy badania koncentrują się na filmowej potencjalności tekstu artystycznego Lwa Tołstoja „Anna Karenina”, zatem realizacje kinematograficzne sensu stricte pozostały poza polem obserwacji. Należy przy tym nadmienić, na zasadzie asocjacji, ekranizację analizowanej powieści, która osiągnęła raczej bardzo fabularny poziom, niż głębokie ukryte treści. W takim kontekście myślenia odsyła ta próba do zmagania Grigorija Kozincewa z materiałem literacką Szekspirowskiego dzieła „Król Lir”, który, w rozumieniu tego rosyjskiego reżysera, staje się naszym współczesnym królem. Myśl filmowego twórcy otworzyła konieczność metakontekstualnej penetracji zjawiska, które potraktował on jako abrewiaturę losu ludzkiego, czyli samozadośćuczyniającego (się) (jeśli można tak określić), stąd w filmie został wykorzystany chwyt zbierania, jak w kategorii symbolu (Benedyktowicze, Heidegger), doświadczeń – wartości z różnych sfer bycia (egzystencjalnej i artystycznej). Duchowe spotkania Kozincewa z tak wybitnymi postaciami jak

Tashiro Mifune (uczeń Akiry Kurosawy), Peter Brook, również filozofią ikebany, emanujące miejsce samej Anglii, rozmyślenia w samolocie (znajdując się w innej płaszczyźnie) – to wszystko zaowocowało monografią „Przestwór tragedii”, interesującą dla przedstawicieli różnych sfer artystycznych, jednocześnie ujawniającą ślady potencji dzieła artystycznego.

Mogłoby się wydawać, że montaż należy wyłącznie do dziedziny kinematografii. Jednak przeprowadzona szczegółowa analiza w powieści „Anna Karenina” Lwa Tołstoja pozwala wyprowadzić uzasadniony wniosek, że fenomen montażu może się przejawiać jako uniwersalny typ myślenia w różnych rodzajach twórczości artystycznej. Prześledzenie funkcji znaczeniowej tego specyficznego narzędzia sztuki filmowej w dziele literackim, którego zawartość treściowo-strukturalna odsyła także do wytworów sztuki muzycznej, architektury, malarstwa uświadomiła, że konteksty asocjacyjnych obrazów, wiele tworzywowych stykowych połączeń, zwróconych do doświadczenia życiowego i pamięci emocjonalnej-intelektualnej odbiorcy, mogą stanowić perspektywę badawczą, adekwatną dla odkrywania wciąż na nowo stającej się całości artystycznej.

Библиография

- Бабаев, Э. Г., *«Анна Каренина» Л. Н. Толстого*, Москва 1978
- Базен А., *Что такое кино?*, Москва 1972
- Басин Е.Я., *Статьи об искусстве*, Москва 2010
- Басин Е.Я., *Художник и творчество*, Москва 2008
- Бахтин М.М., *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975
- Бахтин М.М., *Проблемы творчества Достоевского*, Москва 1979
- Бахтин М.М., *Формы времени и хронотопа в романе, Очерки по исторической поэтике*, [в:] М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975
- Березин В.М., Волкова И.И, Грабельников А.А., *Экранная коммуникация в современном информационном обществе, Учебное пособие*, Москва 2008
- Берс С.А., *Воспоминания о графе Л.Н. Толстом*, 1894
- Бланк К., *В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич*, «Русская литература» № 1, Москва 2004
- Вертов Д., *Статьи, дневники, замыслы*, Москва 1966
- Выготский Л.С., *Мышление и речь*, Москва 1999

- Гинзбург Л.Я., *О психологической прозе*, Москва 1977
- Днепров В.Д., *Идеи времени и формы времени*, Москва 1974
- Ждан В.Н., *Эстетика фильма*, Москва 1987
- Иванов В.В., *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988
- Иванов В.В., *Труды по знаковым системам, Ученые записки Тартуского ун-та*, Вып. 21, Тарту 1967
- Иванов В. В., *Очерки по истории семиотики в СССР*, Москва 1976
- История философии. Энциклопедия*, ред. А.А. Грицанов, Минск 2002
- Кедров Б.М., *О творчестве в науке и технике*, Москва 1986
- Кинословарь., изд. "Советская энциклопедия, 1970
- Козинцев Г., *Пространство трагедии*, Москва 1973
- Кулешов Л.В., *Искусство кино*. Ленинград 1929
- Купреянова Е.В., *Эстетика Толстого*, Москва; Ленинград 1966
- Левинас Э., *Время и другой. Гуманизм другого человека*, Пер. с фр. А.В. Парибка, Высшая религиозно-философская школа 1988
- Лотман Ю.М., *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. (1968 – 1992)*, Санкт-Петербург 2000
- Лотман Ю.М., *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин 1973

Мамлеев Ю.В., *Судьба бытия*, Электронный ресурс.,
<http://www.rvb.ru/mamleev>

Маневич И.М., *Кино и литература*, Москва 1968

Мардов И., *Отмщение и воздаяние*, «Вопросы литературы»,
Москва 1998, № 4

Милев Н.Н., *Выразительные средства современного
киноискусства*, Москва 1984

Набоков В.В., *Лекции по зарубежной литературе*, Москва 1998

Некрасов Н.А., *Поздняя осень. Грачи улетели. Избранная лирика*,
Москва 1985

Новая философская энциклопедия: в 4 т., Т. 2, Москва 2000 –
2001

Панова О.Б., *Онтологический статус слова в философском и
художественном сознании Л. Н. Толстого*, Электронный ресурс
на сайте Томского государственного университета,
<http://sun.tsu.ru>

Постмодернизм, Энциклопедия, под ред. А.А. Грицанова и М.А.
Можейко, Минск 2001

Пудовкин В.И., *Избр. соч. в трех томах*, Т.1, Москва 1974

Пушкин А.С., *Евгений Онегин*, Москва 1988

Раппорт А.Г., *К пониманию поэтического и культурно-
исторического смысла монтажа*, [в:] *Монтаж. Литература,
Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988

Ромм М.И., *Беседы о кино*, Москва 1964

Сабуров Л.А., «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика, Москва 1959

Салганик Р.И., *Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988

Сато Ю., В.В. Сорокина, «Маленький мужик с взъерошенной бородой» (Об одном символическом образе в «Анне Карениной», [в:] «*Philologia*», Том 5, вып. 11\13, 1998

Селезнев Ю.И., *В мире Достоевского*, Москва, 1980

Сливицкая О.В., *Внешний и внутренний ракурс создания «образа человека»: «Анна Каренина», Яснополянский сборник 2004: Статьи, Материалы, Публикации*, Тула 2004

Сливицкая О.В., *Человек - как «Все» и как часть «Всего» - подвижное основание мира Л.Н. Толстого (От «Детства. Отрочества. Юности» к «Хаджи-Мурату»)*, Яснополянский сборник 2008: *Статьи, Материалы, Публикации*, Тула 2008

Слоун Д., *В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности*, перевод с англ. А. Плисецкой, [в:] «НЛО *Независимый филологический журнал*», № 57, 2002

Толстой Л.Н., *Анна Каренина*, Москва 1967

Толстой Л.Н., *Повести и рассказы. В двух томах*, Москва 1966

Толстой Л.Н., *Поли. собр. соч.: в 90 т., т. 16*, Москва – Ленинград 1928 -1958

Толстой Л.Н., *Собрание сочинений в 22 т., т. 8*

Толстой Л.Н., *О безумии*, Москва 1910

Тороп П.Х., *Литература и фильм*, «Киноведческие записки», 1990, № 5

Тресидер Д., *Словарь символов*, Москва 1999

Тынянов Ю.Н., *Поэтика. История литературы, Кино*, Москва 1977

Тютчев Ф.И., *Весенняя гроза, Избранная лирика*, Москва 1981

Флоренский П.А., *Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии*, Москва 2000

Флоренский П.А., *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, Москва 1993

Фортунатов Н., *Творческая лаборатория Толстого*, Москва 1983

Шарифова С. Ш., *Феномен «другого» как проблема литературоведения в произведении К.К. Султанова «От дома к миру»*, [в:] *Пограничные процессы в литературе и культуре. Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского*, Пермь 2009

Шестов Л.И., *Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше*, [в:] Л.И Шестов, *Избранные произведения*. Москва 1993

Шкловский В. Б., *С.М. Эйзенштейн*, Москва 1973

Эйзенштейн С.М., *Избр. произв. в шести томах, Т.2*. Москва 1964

Эйзенштейн С. М. *Динамический квадрат*, «Вопросы киноискусства», № 4, Москва 1956

Эйзенштейн С.М., *Неравнодушная природа, Т.1, Чувство кино*, Москва 1985

Эйзенштейн С.М., *Монтаж* 1938, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998

Эйзенштейн С.М., *Нежданный стык*, «Жизнь искусства», № 34, Москва 1926.

Эйзенштейн С.М., *За кадром*, [в:] С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва 1998

Эйхенбаум Б., *Лев Толстой: Семидесятые годы*, Ленинград 1960

Эйхенбаум Б.М., *О литературе*, Москва 1987

Ямпольская А., *Вклад Левинаса в феноменологию и в деконструкцию феноменологии*, Электронный ресурс на сайте Тартусского университета Кафедра русской литературы
<http://www.ruthenia.ru/logos/number/41/06.pdf>

Bibliografia

Arnheim R., *Art Today and Film*.—In: *Art Journal (New York)*, vol. 25, no.3, 1966

Bazin, André, *What is Cinema?* (Timothy Barnard, Trans.), Montreal 2009

Biedermann H., *Leksykon symboli*, Warszawa 2001

Chałacińska – Wiertelak H., *Культурный код в литературном произведении*, Poznań 2002

Cirlot J., *Słownik symboli*, Kraków 2000

Chiarini Luigi, *Сила кино*, перевод с итальянского Ю. Лисовского и И. Петрова, Москва 1955

Delluc Louis, *Photogénie*, перевод с французского Т. Сорокина, Москва 1924

Emerson C., *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. - Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1997

Emerson K. *Новый Бахтин у вас в России и у нас в Америке //The Seventh International Bakhtin Conference*. - Moscow, 1995. Vol. 2.

Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swego czasu, red. naukowa Andrzej Ksenicz, Małgorzata Łuczyk, Zielona Góra 2010

Nabokov, V.: 1981, *Lectures on Russian Literature*, Edited, with an introduction, by F. Bowers, New York — London

Świat słowian w języku i kulturze XI Wybrane zagadnienia z literatur i kultur słowiańskich, pod red. Ewy Komorowskiej i Agnieszki Krzanowskiej, Szczecin 2010