

Т. Л. Капинус

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Эстетика и поэтика монтажа в критической прозе А. Белого первой половины 1900-х годов

Капинус Т. Л. Эстетика й поетика монтажу у критичній прозі А. Белого першої половини 1900-х років. У даній статті досліджуються естетичні передумови й особливості втілення принципу монтажу у критиці раннього А. Белого. Доводиться, що у статтях та рецензіях Белого 1902–1904 рр. осмислюється проблема нового композиційного прийому, сутність якого полягає у поєднанні різнобічних компонентів. Встановлюється, що джерелом відповідних естетичних поглядів є теорія перериваних функцій М. Бугаєва та концепція цілності й роздробленості В. Соловйова. Аналізуються прийоми, аналогічні деяким типам монтажу, у статтях Белого. Показано, що монтаж виявляється на різноманітних рівнях критичного тексту.

Ключові слова: монтаж, естетика, дискретність, символізм, поетика критичної прози, монтаж цитат.

Капинус Т. Л. Эстетика и поэтика монтажа в критической прозе А. Белого первой половины 1900-х годов. В данной статье исследуются эстетические предпосылки и особенности воплощения принципа монтажа в критике раннего А. Белого. Доказывается, что в статьях и рецензиях Белого 1902–1904 гг. осмысливается проблема нового композиционного приема, сущность которого заключается в соединении несоединимого. Устанавливается, что источником подобных эстетических взглядов является теория прерывных функций Н. Бугаева и концепция цельности и раздробленности Вл. Соловьева. Анализируются приемы, аналогичные различным видам монтажа, в статьях Белого. Показано, что монтаж проявляется на различных уровнях критического текста.

Ключевые слова: монтаж, эстетика, прерывность, символизм, поэтика критической прозы, монтаж цитат.

Kapinus T. L. The aesthetics and the poetics of montage in the critical prose by A. Bely of 1902–1905. The aesthetical conditions and the particulars of realization of the principle of montage in the criticism by early Andrei Bely are researched at the current article. It is argued, that the problem of a new composition technique which essence is the connection between juxtaposed elements is widely reflected in the articles and reviews by Bely of 1902–1904. The sources of these aesthetical views are the theory of discontinuous functions by N. Bugaev and the concept of entirety and fragmentation by V. Solovyov. The techniques comparable with some types of montage are also analyzed. The functioning of montage on the different levels of a critical text is shown in the article.

Key words: montage, aesthetics, discreteness, symbolism, poetics of critical prose, montage of quotes.

На сходство приемов 2-й «симфонии» Белого с поэтикой кинематографа первым обратил внимание еще Эллис. В дальнейшем аналогии между композиционной организацией прозы и даже поэзии символиста с принципом монтажа проводились многими исследователями, в частности, А. В. Лавровым [11; 12], Л. Силард [15], Я. Шуловой [17], Вяч. Вс. Ивановым [9]. Вместе с тем отдельного исследования, посвященного системному анализу этой проблемы, не существует. Остается открытым и вопрос об эстетической природе явления, названного «монтажной прозой»: отдельные замечания ученых, как правило, не подтверждаются какой-либо аргументацией.

Целью нашей статьи является установление эстетических предпосылок монтажа в творчестве Белого на материале его ранних

критических статей, а также анализ соответствующих приемов в критической прозе, которая еще не рассматривалась в подобном аспекте.

Термин «монтаж» уже давно применяется не только в киноведении. В нашей работе мы будем опираться на определение, предложенное Вяч. Вс. Ивановым. Монтаж, как отмечает ученый, это принцип построения сообщений культуры, который заключается в соположении в предельно близком пространстве-времени двух и более отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов, их знаковых соответствий или же целых сцен [9:119–120]. Что касается литературоведения, то здесь, как указывает В. Е. Хализев, монтажом принято называть такой способ построе-

ния произведения, «при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения» [16:312]. Учитывая объект нашего внимания – критические статьи, для нас важно, что аналогия с монтажом проводилась и по отношению к приемам литературной критики: в частности, это было сделано Б. Ф. Егоровым при анализе статьи В. Белинского о «Гамлете» [17:121].

Принцип дискретности, т. е. прерывности, принято рассматривать в качестве исходного момента в теории монтажа. В связи с этим можно вспомнить о теории прерывных функций математика Н. В. Бугаева, отца Белого – теории, которая оказала значительное влияние на эстетику и творчество символиста. Как утверждает К. Э. Разлогов, монтаж не просто опирается на разнородность элементов, но и неизменно ее преодолевает [14:24]. Поэтому монтажный шов нацелен на установление общности там, где ее, на первый взгляд, не может быть. Основной же идеей Бугаева, по наблюдению японского исследователя Х. Каидзавы, является возможность видеть в мире связь в бессвязности, то есть непрерывность в прерывности [10:35].

А. Белый переносит идеи отца в сферу эстетики и в своих теоретических статьях также противопоставляет прерывность непрерывности. В манифесте «Символизм как миропонимание» он определяет систему символов как ряд прерывных образов, не связанных между собой логически, но представляющих определенное единство [7:249]. Символистское миропонимание в таком случае напоминает ассоциативное монтажное мышление. Не случайно в той же статье критик противопоставляет символизм рационалистической догме, которая опирается исключительно на логику.

Критические тексты Белого подтверждают, что монтажный принцип, который был зафиксирован исследователями в «симфониях», использован вполне осознанно. В поиске новых средств выразительности, отвечающих потребностям символистского творчества, его теоретические рассуждения приводят к проблеме соответствующего композиционного приема. Так, в рецензиях-статьях «чеховского цикла» («Вишневый сад» и «Иванов» на сцене Художественного театра) Белый настаивает на необходимости произвольного распоряжения материалом действительности [2; 3]. Имеется в виду внешне не мотивированное соединение совершенно разнородных компонентов, или, словами автора, «пересечение последовательностей различных порядков»: повседневной действи-

тельности, сна, художественного творчества. Критик утверждает, что в новом искусстве не только возможно, но приветствуется смыслопорождение путем соединения несоединимого, в результате которого возникает новое единство. Здесь возможна прямая аналогия с принципом монтажа.

Монтаж понимается как преимущественно синтаксическая установка на отношения между знаками [9:132]. В статьях 1902–1904 гг. Белый довольно часто делает акцент на синтактике: расположение символов в произведении становится одной из важнейших теоретических проблем. В статье «Поэзия В. Брюсова» композиционный прием, аналогичный монтажу, осмысливается в качестве средства выражения двоемирия. Критик утверждает, что реалистический символизм имеет дело с образами окружающей действительности, но апелляция к высшему миру происходит за счет расположения этих образов в определенном порядке. При этом автор делает особый акцент на суггестивных возможностях такого приема [6].

Даже понятие теургии – того, к чему стремится символистское искусство – в представлениях Белого находится в области синтактики. В определении этого важнейшего для младосимволистской эстетики явления, где критик перефразирует стихотворение К. Бальмонта «Шабаш», акцентирована роль не прямых лексических значений слов, а порядка их расположения. В статье-манифесте «О теургии» автор подчеркивает, что проявление угаснувшего теургического элемента происходит благодаря экспериментам в области синтактики: «Казалось, к утраченному нет возврата, и пророки навсегда умерли в сердцах людских, и вот каким-то чудесным светом озарились их часто даже нехудожественные слова, употребляемые *«в необычайных сочетаньях»*» [4:103] (курсив автора. – Т. К.).

Не случайна и мысль Белого (истоки которой – в философии Вл. Соловьева) о том, что задачей поэта является организация хаоса. Функции художника-символиста в этом случае аналогичны функциям режиссера в процессе монтажа, который вырезает наиболее значимые куски действительности и с помощью нового, устанавливаемого ним, порядка придает им осмысленность. Особенно важна мысль критика о том, что хаос становится своеобразным строительным материалом для Логоса, его «телом» [6:138]. При наличии исходного, уже заданного, а не творимого заново материала все большее значе-

ние приобретают принципы его разделения, расположения и сочетания.

Таким образом, монтаж как способ организации исходного материала, направленный на создание новой структуры путем перераспределения элементов, оказывается созвучным основополагающему мифу критической прозы Белого начала 1900-х – преодолению хаоса и преобразению личности и всего мира. Причем понятия прерывности и непрерывности Н. Бугаева коррелируют с категориями раздробленности и цельности Вл. Соловьева. Окончательная цельность, считает Соловьев, а вслед за ним и Белый, не синкретическая, а синтетическая, полученная в результате нового соединения раздробленных элементов – то есть, цельность прерывная.

Монтаж как элемент поэтики критической прозы Белого реализуется в нескольких планах. В частности, следует обратить внимание на периодически возникающие в статьях микросюжеты, героями которых становятся персонажи чужих текстов (чаще всего в рецензиях), мифологические персонажи, а также мифологизированные образы поэтов, писателей или философов (в статьях различных жанров: эссе, обзорной статье, параллели, литературном портрете – очерке творчества). Включение микросюжетов является характерной особенностью Белого-критика, причем особую роль в них играет монтаж визуальных и аудиовизуальных образов, которые могут быть как заимствованы из рассматриваемого произведения, так и придуманы Белым.

Композиционные приемы критика в подобных случаях сопоставимы с различными видами монтажа в кино. Так, в статье «Апокалипсис в русской поэзии» Белый пишет об урбанистической лирике А. Блока, используя последовательный монтаж. Картины, содержащие движущие образы, резко сменяют друг друга, но при этом выстраиваются в порядке развития единого действия: «...поэзия Блока превращается в кошмар: по городу бегают черные человечки, прибегают в дом, где все нестройно кричат у круглых столов, кутру на розовых облаках обозначается крест, а в весенних струйках тротуара плывет безобразный карлик в красном фраке» [7:388].

Подчеркивая стилистическую роль монтажа, Б. Н. Эйхенбаум призывает выделять в кинематографе не только темп действия, но и темп монтажа [19:32]. В приведенной цитате Белый добивается эмоциональной экспрессии

за счет повышенной динамики, создаваемой быстрой сменой картин. Подобный эффект возникает вследствие организации образов и мотивов поэзии Блока в сложное предложение, каждая часть которого содержит какое-либо действие. Функцию монтажного шва в таком случае выполняет запятая. Поскольку пауза, которая обозначается запятой, как правило, короче той, что обозначается точкой, темп, в котором визуальные и аудиовизуальные образы сменяют друг друга, воспринимается как заведомо ускоренный.

Другой пример использования возможностей темпа монтажа – в рецензии Белого «Вишневый сад»: «Как страшна кривляющаяся гувернантка вокруг разоренной семьи, или лакей Яша, спорящий о шампанском, или грубый конторщик, или прохожий в лесу!» [2:48]. Страх, собственная ассоциация критика, становится тем, что С. Эйзенштейн называл доминантой – признаком, объединяющим ряд монтажных кусков [18:45–46]. Бессвязные и утрированные, как в ранних кинофильмах, движения персонажей «Вишневого сада» («кривляющаяся» гувернантка, «манерничающие» чиновники) соединяются друг с другом путем монтажного соположения, которое с одной стороны подчеркивает хаотичность этих движений, но с другой – устанавливает между ними новую связь, обусловленную позицией критика.

Степень интенсивности производимых героями действий усиливается темпом монтажа, быстро переключающим внимание с одного образа на другой. Поскольку эмоциональной доминантой монтажа является страх, ощущение немотивированного ужаса распространяется на всех упомянутых критиком персонажей «Вишневого сада». В результате на основе вполне конкретных героев конкретного произведения создается предельно обобщенный образ-мифологема людей-масок. Таким образом, кинематографический прием в критике необходим для выявления единой природы формально различных персонажей или явлений.

В критической прозе Белого активно используется прием, аналогичный параллельному монтажу. В рецензии на повесть Л. Андреева «Призраки» с его помощью Белый воплощает свое представление о персонаже чужого текста. Георгий Тимофеевич, по мнению критика, может рассматриваться и как пациент сумасшедшего дома, и как потенциальный мифологический герой: «Душевно-

больной Георгий Тимофеевич, радостно благословляя жизнь, днем пишет донесение в Синод о том, что дымовая труба перестала стонать, а ночью летает с Николаем Угодником» [5:72]. Как отмечает Ю. М. Лотман, сопоставление элементов, создающее в кинематографе монтажный эффект, бывает двух типов: в одном случае оба элемента представляют один и тот же денотат, но в различных модусах, в другом различные денотаты представлены в одинаковых модусах [13]. Примером второго принципа являются персонажи Чехова, сопоставленные на основе эмоциональной доминанты. В последней из приведенных нами цитат реализован первый принцип – один и тот же персонаж показывается критиком в двух разных планах, в мире быта и мире бытия, вследствие чего актуализируются значимые для мифопоэтического космоса Белого оппозиции: «быт / бытие» и «безумец / пророк». Погруженный в сферу повседневности Георгий Тимофеевич всего лишь нелепый сумасшедший. Однако уже следующая картина показывает героя с противоположной, совершенно неожиданной стороны. Таким образом, параллельный монтаж становится особенно действенным приемом в тех случаях, когда критику необходимо создать сложную структуру, включающую, говоря словами Белого, и «сатирический», и «символический» смыслы.

Мифологизация не только героя, но и писателя – достаточно распространенное явление в символистской критике. Белый использует монтаж для того, чтобы сопоставление с другими авторами выглядело особенно выразительным. Так, прием параллельного монтажа применяется в статье «Ибсен и Достоевский», которая и по своему жанру является параллелью. Белый не только рассказывает о творчестве Достоевского, но и «показывает» его самого, поместив перед тем в подобную ситуацию Пушкина и Гоголя: «Пушкин и Гоголь ходили походкой задумчивой и в зеленых, тихих куцах, и на каменных стогнах Петрограда. Достоевский семенил дробной походкой петербургского обывателя» [7:197]. Сопоставление одинакового действия, разнящегося по внешне отличимому качеству, является типично кинематографическим приемом – в статье Белого таким образом расставляются акценты и приоритеты.

Итак, выделим следующие функции монтажа образов в статьях и рецензиях Белого. Монтаж является: а) способом выражения ассоциаций критика относительно того или иного персонажа или писателя; б) возможно-

стью развивать собственную мифопоэтическую концепцию на примере чужих героев; в) методом критической оценки и расстановки приоритетов в литературном процессе.

Помимо визуальных образов, Белый критик прибегает и к монтажу цитат. Метод Белого более радикальный, чем то, что называл монтажом цитат Б. Егоров (чередование цитат и комментариев в критической статье). Наиболее всеохватывающим этот прием стал в короткой рецензии на драму «Саломея» О. Уайльда (жанр может быть определен как микрорецензия или библиографическая заметка). Ее особенность в том, что она практически полностью состоит из цитат, а это совершенно не характерно для критических текстов предельно малого объема. Вместо того чтобы дать какое-либо описание, критик подбирает из текста Уайльда наиболее красочные метафоры и эпитеты и располагает их в таком порядке, что читатель получает представление как о фабуле, так и об образной системе драмы.

Все приводимые Белым цитаты были содержанием реплик различных действующих лиц, но в заметке полностью утрачивают с ними связь. В результате обнажается визуальная природа самого образа, который теперь не проговаривается, а «показывается». Критик сохраняет хронологическую последовательность событий драмы, однако цитаты, с помощью которых конструируется фабула, далеко не всегда относятся к тем событиям, с которыми их связывает критик. Так, у Белого Саломея, припавшая к отрубленной голове пророка Иоканаана, произносит: «Твой рот – алая черта на башне из слоновой кости... Цветы граната... краснее розы, но все же не так красны... Я поцеловала твой рот» [1:70]. На самом деле к заключительному монологу драмы относится только последняя фраза, а первые две героиня произносит в начале, в диалоге с Иоканааном, когда тот еще был жив. Критик достаточно вольно обращается с порядком расположения слов в рассматриваемом произведении. Но эта вольность вполне органична, так как, будучи отчужденными от субъектов речи, цитаты воспринимаются как часть нового текстового единства. Например, договор Саломеи и Ирода Белый передает с помощью соположения двух реплик, которые в тексте Уайльда удалены друг от друга: «Ты будешь танцевать для меня, Саломея?» – «Дай мне голову пророка» [1:70]. Выбирая ключевые для события цитаты и размещая их друг за другом, критик создает впечатление непосредственного диалога.

Таким образом, заметка о драме Уайльда выходит за рамки поэтики литературно-критического текста. Учитывая крайне малый объем публикации, а также ее анонсирующую функцию, мы можем предположить, что «Саломея» Белого по жанровой структуре ближе всего к трейлеру (кино- или телеанонсу). Подобно тому, как режиссер, монтирующий трейлер, выбирает отдельные кадры из цельного кинопроизведения и перегруппировывает в соответствии с собственным замыслом, критик подбирает необходимые для него цитаты и с их помощью по-своему рассказывает «Саломею».

И наконец, монтаж в критической прозе Белого проявляется и на уровне жанра. Особенностью многих «больших» статей критика является отчетливая тенденция к дезинтеграции, которой обуславливается их композиционная специфика. Такие тексты имеют несколько разделов, озаглавленных или пронумерованных римскими цифрами. Соседствующие разделы могут быть совершенно разнородными как по тематике, так и по стилю. В одной части статьи может доминировать аналитическое повествование, в другой – лирическое. Некоторые из глав представляют собой отдельные критические произведения, рецензии или портреты. Показателен факт, подтверждающий основание рассматривать их как монтажные компоненты: текст эссе «Певица» впоследствии стал одной из частей большой статьи-эссе «Маска». Между двумя и более относительно автоном-

ными главами может возникать монтажный эффект. Так, в статье «О теургии» один из разделов является очерком творчества М. Лермонтова, другой – рецензией на музыкальный альбом Н. Метнера. Их сопоставление дает подобие параллели, актуализируя выраженную в предыдущих разделах оппозицию «теургия / магия».

Монтаж на уровне жанра дает возможность всестороннего рассмотрения проблемы, а также возможность синтеза и теоретического, и лирического подходов в одной статье. Знаменательно, что подобный синтез, устраняющий противоречие между наукой и искусством, «языком логики» и «языком образов», С. Эйзенштейн мыслил в качестве основной задачи монтажа в интеллектуальном кино [18:43, 58–59].

Таким образом, потребность в актуализации возможностей синтагматического построения текста, о которой свидетельствуют теоретические рассуждения Белого, обусловила активное освоение приема монтажа на разных уровнях критического текста. Монтаж возникает в процессе организации визуальных и аудиовизуальных образов в микросюжетах, цитат чужого произведения в рецензии и разнородных фрагментов текста в больших статьях-эссе. Поэтому будет вполне закономерно предположить, что интерес к теории кинематографа и, в том числе, монтажа, который появился у Белого к 1930-м гг., был во многом предопределен его эстетикой и поэтикой ранней критической прозы.

Литература

1. 2Б [Белый А.]. Заметки о книгах. Оскар Уайльд. Саломея / 2Б // Весы. — 1904. — № 1. — С. 70.
2. Белый А. Вишневый сад / Андрей Белый // Весы. — 1904. — № 2. — С. 45—48.
3. Белый А. «Иванов» на сцене Художественного театра / Андрей Белый // Весы. — 1904. — № 11. — С. 29—31.
4. Белый А. О теургии / Андрей Белый // Новый путь. — 1903. — № 9. — С. 100—123.
5. Белый А. Призраки хаоса / Андрей Белый // Весы. — 1904. - № 12. — С. 71—73.
6. Белый А. Поэзия Валерия Брюсова / Андрей Белый // Новый путь. — 1904. — № 7. — С. 133—139.
7. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый, Л. А. Сугай. — М. : Республика, 1994. — 528 с. — (Мыслители ХХ в.).
8. Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры, композиция, стиль / Б. Егоров. — Л. : «Советский писатель», 1980 — 320 с.
9. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины ХХ в. / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / отв. ред. Б. В. Раушенбах. — М. : Наука, 1988. — С. 119—149.
10. Каидзава Х. Идея прерывности Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского / Х. Каидзава // Москва и «Москва» Андрея Белого : Сборник статей / отв. ред. М. Л. Гаспаров; сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. — М. : Российск. гос. гуманит. ун., 1999. — С. 29—44.

11. Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность : Монография / А. В. Лавров. — М. : Новое Литературное Обозрение, 1995 — 335 с.
12. Лавров А. В. Текстологические особенности стихотворного наследия Андрея Белого (Общие замечания) / А. В. Лавров // Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — С. 52—69.
13. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. — Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. — 425 с. — Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/207798>
14. Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана / К. Э. Разлогов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / отв. ред. Б. В. Раушенбах. — М. : Наука, 1988. — С. 23—32.
15. Силард Л. Андрей Белый / Л. Силард // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 2. — М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001 — С. 144—189.
16. Хализев В. Е. Теория литературы : Учебник / В. Е. Хализев. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Высш. шк., 2002. — 437 с.
17. Шулова Я. Киносценарий Андрея Белого «Петербург» / Я. Шулова // Вопросы литературы. — С. 191—219.
18. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-ти томах. — Т. 2. — М. : Искусство, 1964. — 568 с.
19. Эйхенбаум Б. Н. Проблемы киностилистики / Б. Эйхенбаум // Поэтика кино. 2-е изд. Печечитывая «Поэтику кино». — СПб. : РИИИ, 2001. — С. 13—38.