

А. А. Степанова

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля***МОНТАЖ КАК ГЕШТАЛЬТ-ИДЕЯ ГОРОДА-ЛАБИРИНТА
В РОМАНЕ ДЖ. ДОС ПАССОСА «МАНХЭТТЕН»**

Досліджено специфіку монтажу як форми художнього втілення образу міста-лабіринту в романі Д. Дос Пассоса «Манхеттен». Монтаж розглянуто як форму культурного синтезу різних видів мистецтва – літератури та кіно.

Ключові слова: місто-лабіринт, монтаж, художній образ, композиція, мотив руху, література, живопис, кіно.

Исследована специфика монтажа как формы художественного воплощения образа города-лабиринта в романе Д. Дос Пассоса «Манхэттен». Монтаж рассматривается как форма культурного синтеза разных видов искусств – литературы и кино.

Ключевые слова: город-лабиринт, монтаж, художественный образ, композиция, мотив движения, литература, живопись, кино.

The present article is dedicated to the analysis of montage as an art form of incarnation of city-labyrinth in Dos Passos' novel «Manhattan transfer». Montage is regarded as a form of cultural synthesis of different arts – literature and cinema.

Key words: city-labyrinth, montage, art image, composition, motif of the move.

Интерес к творчеству Джона Дос Пассоса как со стороны читателей, так и со стороны исследователей зачастую был обусловлен эволюцией его общественно-политических взглядов и гражданской позиции. Духовные искания писателя, выбор социальных приоритетов нередко характеризовались острой радикальностью его гражданского мировоззрения, проявившейся в перемене политических ориентаций – от симпатиков коммунистов к сторонникам правого толка, что дало критике повод обвинить Дос Пассоса в ренегатстве, политической близорукости и конформизме. Идеологическая установка обусловила и тональность литературоведческого подхода к оценке творчества Дос Пассоса – восторженной в 20–30-е гг. [22] и гневно-пренебрежительной в 50–60-е [8]. И только в 80-е гг. подход к изучению творчества писателя стал более взвешенным, направленным в основном на исследование поэтики его произведений. Об этом свидетельствуют работы А.М. Зверева [5], Б.А. Гиленсона [2; 3], Е. Салмановой [19; 20], О. Несмеловой [15], А. Леоновец [12] и др. В зарубежном литературоведении наблюдалась та же тенденция [30].

Тем не менее и сторонниками, и противниками Дос Пассоса неоднократно подчеркивалось то огромное влияние, которое оказало творчество писателя на устроения современников. Как отмечает Б. Гиленсон, плодотворно выступая в разных жанрах как романист, драматург, эссеист, публицист, культуролог, историк, Дос Пассос в 20–30-е гг. пользовался популярностью и авторитетом не только в США, но и в других странах мира, прежде всего как новатор, «авангардист», создатель «экспериментального» романа [2, с. 1].

Думается, что творчество Дос Пассоса, его новаторство в развитии литературной формы было столь восторженно принято современниками во многом потому, что в нем преломились ключевые культурно-эстетические концепции, связанные с художественным постижением пространства, – наработки кубизма и развивающегося кинематографа, представляющие монтаж как новый способ художественного мышления, урбанистические теории и новации архитектурных сти-

лей и т. д. – все то, что отражало новый виток в развитии человеческого сознания начала XX века и что Дос Пассосу удалось передать в развитии темы города в своих произведениях.

Образ города в литературе прошел сложную эволюцию. Семантический объем этого образа и его функции в нарративной структуре литературного произведения обретали новое наполнение и возрастали в соответствии с тем, как возрастала роль города в бытии человека и усложнялось его восприятие в человеческом сознании.

В этой связи нам представляется актуальным обратиться к исследованию образа Нью-Йорка в романе «Манхэттен» и поэтики монтажа как ключевого композиционного концепта в воплощении образа города-лабиринта.

Исследователями неоднократно отмечено, что лабиринт – одна из наиболее распространенных мифологических моделей, метафор, символов, осмысленных и интерпретированных художественным сознанием модернизма [14]. Будучи изначально символом непостижимого мира, запутанного пространства, безвыходной ситуации, вселенского препятствия, лабиринт представал ярким воплощением характерного для литературы модернизма образа несчастного сознания, состояния безысходности, бесцельного круговращения в мире (Джойс). Лабиринт представлял собой образ человеческой жизни как таковой. «Блуждания в лабиринте, – отмечают исследователи, – извечное состояние человека, акцентирующее необходимость постоянно принимать решения, выбирать свой путь» [11, с. 403-404]. Как «отражение состояния сознания человека» [13, с. 251], метафора сознания, лабиринт предстает воплощением обряда инициации, символом поиска собственной идентичности. Заключая в себе идею вечного движения, лабиринт часто ассоциируется с «образом направленного потока» [29, с. 53] и в то же время соотносим с пространством, где происходит движение, то есть с определенным местом. «Лабиринт, – отмечает М. Ямпольский, – создает место, но постепенно само место становится лабиринтным, оно теперь предполагает, вписывает определенный принцип поведения в пребывающее в нем тело, оно деформирует его, но уже не физической принудительностью единственно возможного пути» [28, с. 11].

Приведенный М. Ямпольским образ «лабиринтного места» точно накладывается на образ города как пространства, задающего ритм, движение, образ жизни и мыслей, пространства, подчиняющего себе человека, места поиска своей идентичности. Схема лабиринта, таким образом, проецируется на городское пространство, рождая образ *города-лабиринта*, где город и лабиринт «как способы организации жизненного пространства изоморфны друг другу». «Это подобие, – указывает Ю. Разинов, – заключается в том, что и тот и другой представляют собой сложно артикулированные топосы, а именно: являются местами *удлинения и усложнения* пути и вместе с тем *структурами мобилизации*... Мегалополис создает невероятные возможности для быстрой перемены мест, ставя его обитателей в ситуацию постоянного выбора судьбы» [17, с. 120]. Мифологема города-лабиринта берет свое начало в античности и значительно трансформируется в последующие эпохи. Известно, что слово «Троя» представляет собой и название города, и обозначение лабиринта. Графическое изображение лабиринта было одновременно и знаком Трои, где «лабиринт символизировал город как оберегаемый священный мир» [17, с. 121].

В эпоху модернизма мифологема города-лабиринта заключает в себе и образ пространства, и образ сознания, сформированного этим пространством. Город предстает как чрезвычайно разветвленный, запутанный лабиринт со множеством переходов, ведущих в тупик. По мнению В. Разинова, такой город представляет собой «тупиковый лабиринт-апорию», «пространство блуждающего перехода... , топос затерянности и одиночества» [17, с. 123, 126]. Это космос, транс-

формировавшийся в хаос, порядок, провоцирующий душевный дисбаланс, духовную энтропию, воплощенную в образе отчужденного сознания.

В художественном произведении образ города-лабиринта находит свое воплощение в мотивах перехода, путаницы, безвыходных ситуаций, бесконечных блужданий, в описаниях городских топосов – улиц и переулков, каналов, тупиков и т. п., в указанном уже образе несчастного, отчужденного сознания. Однако наиболее ярким его художественным воплощением предстает *монтаж* как целостная композиционная форма, гештальт-идея, способная наиболее адекватно передать заключенные в образе города-лабиринта и смысл вечного движения, и момент «превращения внутреннего во внешнее, а внешнего во внутреннее, превращения по существу и являющегося обменом между человеком и местом» [28, с. 14].

1920-е годы были периодом глобальных экспериментов в искусстве, тяготеющих к синтезу (и взаимопроникновению) художественных форм музыки, литературы, кинематографа, театра, живописи и архитектуры. Условно мы бы выделили два параллельных направления, составляющих основу этих экспериментов, – *трансформация пространства* и *создание эффекта движения*. Начало эксперимента ознаменовалось возникновением новых направлений в искусстве, в первую очередь – кубизма. В основе ключевых принципов кубизма, изложенных в концепциях Ж. Брака и П. Пикассо, лежал постулат о том, что единственно подлинной реальностью является реальность картины (полотна), обладающей собственным бытием, «истинным» и «достоверным». С целью «воплощения» данной реальности предпринимались попытки создания *нового пространства*, велись поиски «четвертого измерения», проявившиеся в разложении объема на геометрические плоскости, отказе от перспективы и светотени, изображении предметов в виде комбинаций и коллажей геометрических тел и фигур (Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис, Ф. Леже и др.), а также в обращении к технике цвета и «круговых» композиций с целью преодоления статичности изображения и достижения ощущения *движения* (опыты Р. Делоне). Жорж Брак писал: «... когда разложенные предметы появились в моей живописи около 1909 г., это было для меня способом в наибольшей степени приблизиться к предмету в той мере, в какой это мне позволяла живопись. Разложение на части служило мне для того, чтобы установить пространство и движение в пространстве, и я не мог ввести предмет до тех пор, пока я не создал пространства». Таким образом, уже в работах кубистов намечается «соотношение между разложением предмета и созданием движения в пространстве» [26, с. 121].

Возникнув в 10-е годы XX в. в живописи и тотчас же став в авангарде модернистского искусства, к концу десятилетия кубизм утрачивает былую популярность, однако принципы его, переосмысленные в иных течениях, по-прежнему несут в себе идею нового искусства. О. Краснова отмечает, что создание кубизма было важнейшей эпохой в истории искусства и привело к радикальному переосмыслению взаимоотношений формы и пространства. Период кубизма навсегда изменил развитие западного искусства: начиная с кубизма творчество перестало быть простой имитацией окружающего мира [10, с. 136].

Под влиянием кубизма процесс поиска новых форм затронул и другие виды искусства, например литературу (творчество Б. Сандрара, Г. Аполлинера, В. Маяковского), музыку (композиции Э. Сати, А. Скрябина, М. Равеля, Б. Бартока), театр (балет С. Дягилева). Однако свою эстетическую завершенность идея кубизма обрела в кинематографе (где направления поиска нового пространства и движения пересеклись, обретая возможность воплощения *пространства в движении*) и в архитектуре (когда реальным пространством движения стал осмысливаться город). С этими видами искусства связан новый этап творчества бывших кубистов – обращение живописца Ф. Леже и поэта Б. Сандрара к кинематографу и художника Ш.Э. Жаннера (Ле Корбюзье) – к архитектуре и градостроительству.

Искусство кинематографа открыло новые средства и принципы создания реальности и пространства, важнейшим из которых стал монтаж. Возникнув с появлением кинематографа как технический термин, обозначающий процесс склейки кадров и эпизодов, отснятых на киноплёнку, монтаж в 20-е годы XX в. получает теоретическое обоснование в работах С. Эйзенштейна и позднее трактуется им как целостный принцип построения любых используемых в культуре искусственных сообщений. Исследователи отмечают, что Эйзенштейн «рассматривал кино прежде всего как искусство монтажа, при этом понимая его совершенно в духе гештальт-теории: кадры не составляют смысла кинопроизведения как стена составлена из кирпичей, но столкновение контрастных по содержанию или форме монтажных фраз “выбивает” из киноткани новые содержания, которых нет в элементарных кадрах. “Произведение, а не сумма”» [21].

Основываясь на подходе С. Эйзенштейна, Вяч. Вс. Иванов определяет монтаж как принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени 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 (в этом случае обычно опредмечиваемых) [7, с. 119]. Таким образом, уже в начале 20-х гг. определение монтажа выходит за рамки технического термина, заключая в себе обоснование как особую форму художественного мышления. Эта форма выкристаллизовывалась сквозь призму восприятия окружающего мира, бытие которого определялось движением, все более ускорявшимся прогрессом цивилизации. Фактор движения определил специфику человеческого восприятия пространства и пространственных изображений, которое, по мнению П. Флоренского, всегда осуществляется во времени, всегда дискретно (прерывно) и имеет определенный ритм. Искусный художник облегчает визуальное восприятие, обозначая на своей картине, в ее интуитивно нами воспринимаемой пространственной структуре, те временные «швы» – границы, в соответствии с которыми членится, организуется во времени на отдельные ритмические такты (шаги) наше восприятие. В таком широком смысле любое произведение воспринимается и строится монтажно [24]. По мнению Вяч. Вс. Иванова, Флоренскому удалось показать, что ритм при восприятии произведений искусства образуется благодаря наличию в них элементов покоя (раздробленной материи произведения), на которых глаз останавливается, и формальных элементов («швов»), разделяющих два смежных элемента покоя. «Таким образом, – полагает Флоренский, – время вводится в произведение приемом кинематографическим, т. е. расчленением его на отдельные моменты покоя» [7, с. 121].

Итак, в метафизическом смысле монтаж как форма художественного мышления включает в себя два взаимообусловленных процесса, реализующихся одномоментно: деление реальности на статические фрагменты (на уровне пространства художественного текста¹ – дискретное воспроизведение (описание) реальности) и соединение этих фрагментов в завершённый целостный образ *живого*, движущегося пространства, в котором движение делает время *явленным*, придавая ему «зримые» очертания материи (в архитектонике художественного текста – процесс «склейки» фрагментов, эпизодов и т. п., обуславливающий специфику хронотопа)². Направленность этих процессов обусловлена индивидуальным вос-

¹В данном случае под художественным текстом понимается ткань произведения искусства – партитура музыкального произведения, картина, литературный текст и т. д.

²Мысль М. Бахтина о том, что в литературном тексте «время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, стягивается в движение времени, сюжета, истории» (см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 235), определяет специфику пространственно-временных отношений художественного текста как такового.

приятием реальности. «Временные швы», о которых упоминает П.Флоренский, не фиксированы, их природа являет момент субъективного «видения», представляющего начало становления иной реальности, *другого* пространства. В данном случае возможность существования этой «*друговости*» лежит в основе эффекта движения, делая пространство *событием* художественного текста.

Показательно, что подобный экспериментальный подход к осмыслению пространства-времени в искусстве начала XX в. сложился под влиянием научных воззрений и опытов в области физики. Функционирование взаимообратных процессов дробления-склейки, составляющих сущность монтажа, проецируется на физические процессы в сфере динамики и научные эксперименты, целью которых являлось возвращение молекул в исходное состояние, что отрицало существование стрелы времени и доказывало его обратимость [16]. В монтажном построении процесс склейки и создания целостного образа реальности повторяет на уровне художественной культуры момент возвращения в исходное состояние пространства и времени.

Выступая как композиционный принцип построения искусственных сообщений в культуре, монтаж, таким образом, решал три актуальные задачи:

- изображение пространства в движении;
- создание эффекта обратимости времени;
- выход за пределы реальности и создание иного пространства – пространства культурного текста.

Последняя выделенная нами функция является показательной, поскольку отражает потребность человеческого сознания начала века, знаменующую уход от объективной реальности и выражающую тем самым отношение к окружающему миру, вскрывая его противоречия и отчужденность в нем человека.

В романе «Манхэттен» монтаж является основным принципом, организующим нарративную структуру произведения. Повествование в романе выстраивается по принципу киноленты и представляет собой череду быстро сменяющихся друг друга отдельных эпизодов-событий, выхваченных в динамике единого потока жизни мегаполиса и скрепленных тремя основными сюжетными линиями, фиксирующими судьбы ключевых персонажей романа – Джимми Херфа, Эллен Тэтчер и Джорджа Болдуина. Композиция романа, структура образов, мотивов, коллизий подчинены единой цели – передать ритм полной противоречий жизни Нью-Йорка, «показать в причудливом калейдоскопе человеческих лиц, эпизодов и сцен судьбу его жителей» [12, с. 157], которые вершатся огромным городом-лабиринтом. Подчеркнем, образ города в «Манхэттене» предстает смыслообразующей доминантой и центральным узлом композиции, замыкающем на себе все сквозные мотивы романа, из которых ключевым выступает заявленный уже в поэтике заглавия мотив обмана³.

Напомним, что в оригинале роман Дос Пассоса называется «*Manhattan Transfer*» и как вариант перевода может звучать как «Манхэттенский поток», что включает в себе семантику движения и коррелирует с обозначенным Винсентом Скалли восприятием лабиринта как «образа направленного потока» [29, р. 53].

³Согласно мифу, Манхэттен был продан индейцами голландским предпринимателям в 1626 г. за горсть стеклянных бус и безделушек общей стоимостью в 60 гульденов (25 \$). Когда индейцы поняли, что полученный товар ничего не стоит, они воскликнули: «Манна хат!», что в переводе с индейского наречия означало «Нас обманули!» (см. об этом: Мазлова Н. Донбасс + Аризона = любовь // Город / www.ya-online.com/content/view). Так за островом закрепилось название Маннахат, впоследствии трансформировавшееся в английское «Манхэттен». (Интересно отметить, что момент обмана в процессе сделки имел место с обеих сторон, поскольку индейцы продавали землю, принадлежавшую другому племени.) Историки, тем не менее, утверждают, что Manhattan (Маннахата) переводится с языка индейцев как «холмистый остров».

Таким образом, уже в заглавии романа выявляется момент обманного движения, фиксирующий тщетность устремлений персонажей, призрачность их надежд, крушащихся под напором города-лабиринта. В этом смысле семантическое поле мотива обманного движения обнаруживает некоторую реминисценцию с образом ярмарки житейской суеты в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», традируя классическую традицию в ее модернистской модификации.

Джимми Херфу, Эллен Тэтчер и Джорджу Болдуину Нью-Йорк представляется городом неограниченных возможностей, локусом успеха, славы и богатства, достижимых, как кажется, для каждого. Однако по мере развития действия обманчивость этой мечты становится очевидной.

В нарративном пространстве романа мотив обмана реализуется в монтажной стыковке эпиграфов, предпосланных главам, топосов Нью-Йорка, эпизодов и портретов персонажей.

Анализируя «Манхэттен», А. Зверев отмечал: «Когда на смену монотонности осколочных фрагментов почти анонимного существования множества людей, утративших свою индивидуальность, приходит поэтическая насыщенность эпиграфов, возникает резкий перебив, органично вводится ощущение... бесцельности жизни, конечной обреченности Нью-Йорка» [5, с. 181]. Явленный в эпиграфах поэтический образ величественного города – оплота цивилизации заметно снижается эпизодами безликой жизни персонажей, полной обманутых надежд и потерпевших крушение иллюзий. Так, в 3-й главе I части романа ключевая фраза эпиграфа «Америка – страна больших возможностей» [4, с. 51] перебивается сценой отчаяния молодого адвоката Джорджа Болдуина, доказывающей полное отсутствие какой-либо возможности: «Какая польза от того, что я кончил университет и имею право выступать в суде, если я не могу найти ни одного клиента?» (51)⁴.

Тщетность усилий персонажей в поисках своего места в мире создает ситуацию безысходности, в которой жизнь напоминает бессмысленное круговращение по городским лабиринтам, символически выраженное в лейтмотивах кружения, поворота, вращения: «Джимми весь горит. “Целовать землю, целовать землю!” – звенит у него в голове. Кругами по палубе...» (68); «Анна уже на ногах, кружится по комнате, отбивается руками от горящего вокруг нее тюля» (375); «Все кружилось перед ним в медленном тумане» (170); «Все вращалось в болезненном удушье» (368) и т. п. «Телесное» кружение по городу-лабиринту провоцирует кризис духовно-душевного состояния героев, усиливающийся мотивами головокружения, отчаяния и тоски: «Здесь у кого хотите закружится голова!» (32); «Чувствуя головокружение и спотыкаясь, Болдуин спустился по лестнице» (55); «Вдруг – такое головокружение, что на минуту прислоняется к стене» (237); «Она начинала падать <...> в холодные пропасти отчаяния» (146). Внутреннее состояние персонажей в романе отчетливо передают два символических образа, семантически связанных с мотивом бесцельного кружения, – образ чайки, кружащей над заливом и жалобно кричащей как символ души, которая не в состоянии найти покоя: «Три дикие чайки кружатся над разбитыми ящиками» (10); «С криком кружились чайки» (234); «Три дикие чайки с жалобными стонами кружились над ней» (239); «Дикие чайки кружились с жалобным криком» (274); и образ свернувшегося клубочком тела, «позы зародыша» как символа отчуждения, свидетельствующей, по мнению психологов, о стремлении человека отгородиться от внешнего мира, неуверенности в себе, отсутствии чувства защищенности: «Конго стащил сапоги, носки, брюки и свернулся клубком на кровати» (43); «Она лежала, подняв колени к подбородку, туго стянув ночную рубашку у пятки» (46); «Спала, свернувшись клубком» (334); «Кровать казалась ей плотом, на ко-

⁴Здесь и далее цит. по [4], в круглых скобках указаны номера страниц.

тором она, покинутая, одинокая, навсегда одинокая, плыла по бурному океану. По ее спине пробежала дрожь. Она крепче прижала колени к подбородку» (161).

Город как оплот цивилизации, гармонии и порядка, воплощение фаустовского духа в восприятии персонажей трансформируется в запутанное пространство города-лабиринта. Контраст двух планов изображения Нью-Йорка – топографического и эйдетического – предельно усиливает звучание мотива фальши, обмана, связанного как с мечтой о городе, так и с американской мечтой в целом. Топографически разделенный прямыми улицами, подобный шахматной доске Манхэттен предстает для персонажей обманчивым лабиринтом, затрудняющим их путь, запутывающим в бесконечном круговороте, где, по точному замечанию Е. Салмановой, «переплелись воедино судьбы, улицы и желания, трущобы, площади и рухнувшие надежды» [19, с. 12]. Сложность, а порой и невозможность прохождения города-лабиринта, символически выражена в романе сквозным мотивом путаницы, вскрывающим момент обманного движения как в повседневных буднях персонажей, так и в их внутреннем состоянии: «*Мои финансовые дела ужасно запутаны. Я впутался в кое-какие довольно рискованные предприятия, и Бог знает, как я из них выкручусь»* (246); «*Она шла на ощупь в путанице пыльного, иззубренного, ломкого шума»* (130); «*Он шел на север, через город спутанных алфавитов»* (331).

Интересно отметить, что в первоначальном мотиве путаницы выделяется его семантический инвариант, обозначенный А.Л. Бемом как «привходящий» [1, с. 227] – мотив спутанных волос, вводящий в текст романа образ пещеры как подземного лабиринта «*Его спутанные волосы падали на глаза»* (186); «*Он чувствовал острый запах ее спутанных волос»* (58); «*Его курчавые, спутанные волосы, падавшие на лоб»* (72); «*Херф бежит сквозь пещерный мрак на укутанную туманом улицу»* (381) и т. д.

В. Топоров акцентирует внимание на том, что «внутреннему пространству пещеры присущи бесструктурность, аморфность, спутанность (иногда обитающее в пещере существо имеет спутанные волосы, перепутанную шерсть и т. д.)» [23, с. 311]. Актуализация в романе образа пещеры усиливает звучание мотива обманного движения – путь персонажей к вожделенному благополучию будущего оборачивается путем к первобытному состоянию прошлого. В этой связи путь инициации, знаменующий таинство лабиринта, оказался для персонажей непосильным – движение к центру города-лабиринта оказалось чреватым гибелью физической (Стэн, Бэд) и духовной (Эллен, Болдуин). Найти выход из лабиринта Манхэттена, выдержать мучительное испытание инициации удалось лишь Джимми Херфу. «Чтобы выйти из лабиринта, – указывает Г. Керн, – человек должен повернуться и возвращаться назад по своим же следам... Между двумя этими дорогами, однако, лежит ключевой, основополагающий опыт. И поэтому поворот в противоположную сторону – это не просто отрицание предшествующего опыта, это еще и новое начало. Человек, выходящий из лабиринта, совсем не тот, кто входил в этот лабиринт, – это человек, переродившийся для нового этапа, нового уровня существования» [9, с. 20]. Принятое Джимми решение покинуть Нью-Йорк, указывающее на то, что город-лабиринт – пройденный этап, является свидетельством завершения обряда инициации, процесса перерождения и готовности к новым испытаниям.

Важную роль в реализации мотива обмана в романе играют городские топосы как слагаемые нью-йоркского пейзажа. Топосы Манхэттена в романе продуцируют целую сферу смыслов, заключающих основную идею нью-йоркского текста Дос Пассоса. В романе в основном встречаются две категории манхэттенских топосов. Условно обозначим их как *сенсорные* (включающие звуки, запахи и цвета в обрисовке городского пейзажа) и *культурные* (представляющие непосредственно топосы города, которые складываются из образов улиц, площадей, парков, –

Бродвей, 5-я Авеню, Уолл Стрит, Риверсайд Драйв; городских сооружений – Статуя Свободы, Бруклинский мост; Нью-Йоркская гавань и т. д.). Композиционная расстановка топосов – монтаж – организует психологический фон романа, создавая ту атмосферу быстрой смены впечатлений, событий, сцен, которая, по мнению Г. Зиммеля, приводит жителя мегаполиса в состояние повышенной нервозности и разочарованности, следствием чего является полная атрофия чувств [6, с. 25–30].

Композиционно мотив обманного движения усиливается в монтажных стыках пейзажных зарисовок города, перебивающих эпизоды и отделяющих один эпизод от другого. Таким образом используется прием параллелизма в изображении пейзажа и психологических состояний персонажей: Бродвей глазами безработного и ослабевшего от голода Бэда – *«Бэд плелся по Бродвею... мимо пустырей, на которых в траве среди крапивы и бессмертника блестели консервные банки, мимо рекламных щитов и вывесок, мимо лачуг и брошенных будок, мимо канав, полных щебня и раздавленных колесами отбросов, мимо серых каменных холмов...»* (28) и Бродвей глазами Болдуина – *«Дерева распростерли на фоне серо-синеватого неба хрупкие багряные ветки. Великолепные здания с широкими окнами пылали розово, беззаботно, богато»* (52); свежий запах моря в квартире Олафсонов на Риверсайд Драйв перебивается *«запахом помоев и горячей мыльной пены»* (44–45) в убогой закуской, где работает Бэд; светлые, пастельные, жизнеутверждающие тона портового пейзажа, замыкающие эпизод прогулки юной, полной надежд Эллен: *«Океанский пароход, влекомый буксиром, который окутывал его нос белым дымом, возвышался прямо перед ними... Солнце лило **кремовые** лучи на верхние палубы и на большую, **желтую** с черной крышкой, трубу»* (65) – и тот же пейзаж в кричащих, подчеркнута контрастных тонах в сцене, где Бэд теряет сознание от голода: *«Заходящее солнце... вспыхивало в иллюминаторах буксиров, сверкало **оранжевыми** курчавыми пятнами на **коричнево-зеленой** воде, горело на изогнутых парусах медленно плывущей вверх по течению шхуны»* (67); китайская прачечная, *«издающая острый, кислый, влажный запах»* (82), сменяется кондитерской Хьюлера, где *«из дверей – уютный запах никеля и хорошо вымытого мрамора, а из-под решетки... вьется теплый аромат варящегося шоколада»* (83); *«коричневые болота, грязные улицы, ржавый пароход в канале, сараи, вывески»* (112) перебиваются *«свежим воздухом, пахнувшим устрицами»* (113) в следующем эпизоде; покой ночного неба, *«мерцающего золотой пылью электрических реклам»* (183), нарушается звуковой дисгармонией: *«задыхающийся вой паромной сирены врывался с реки в комнату. С улицы доносились гудки такси и ноющий визг трамваев»* (184); *«мягкий запах кедрового дерева»* (187) и *«жалобный воскресный скрежет граммофонов»* (188) и т. д.

В данной ситуации монтажный стык предстает как временной шов в пространственной структуре произведения, являющий в процессе склейки эпизодов момент контрастности в образе города, и обнаруживает разрыв между кажущейся видимостью и реальной действительностью. Город надежд оборачивается иллюзией, обманом.

В этом смысле у Дос Пассоса является весьма выразительным заключенное в монтаже то единство логики и пластики, о котором, исследуя монтаж, упоминал А. Раппапорт [18, с. 16–17]. Монтажная композиция романа «Манхэттен» воспроизводит облик города в пестром соединении домов, улиц, рекламных столбов, автомобилей, толпы, запахов, звуков, цветов и т. д. Такой монтаж производит впечатление стилистической однородности, поскольку с помощью монтажа происходит пластическое преодоление «разнородности» свойств и внутренних характеристик компонентов, происходит органичный сплав цвета и звука, звука и запаха, камня и воздуха, синтез состояний вещества: *вода – газ – твердое тело про-*

ещируется на синтез слагаемых города: *манхэттенский залив – смог – каменное тело города* и т. д.

Город в романе представляет собой конгломерат живой и неживой природы/культуры в ее бесконечном многообразии и, таким образом, является созданной человеком моделью мира. Город предстает как мир, каким он видится человеку и каким человек может его создать. Принцип монтажа, таким образом, открывает в романе тему «город – мир».

В тексте романа довольно часто имеет место ситуация, когда в качестве монтажного стыка выступает описание рекламы или отрывок газетного текста. В этом случае, как нам представляется, Дос Пассос наследует распространенный у кубистов прием коллажа, разделяя таким образом мир условный (поэтический) и мир реальный. Так подчеркивается несовместимость устремлений персонажей с прозаическими монотонными буднями города, побуждающая их к возвращению в реальность: *«Сейчас начинается театральный разезд: мужчины – во фраках, женщины – в открытых платьях; мужчины едут домой к своим женам и любовницам; город ложится спать... Сегал и Хайнз воздвигнут на этом участке современное двадцатичетырехэтажное здание, предназначенное специально для контор и магазинов...»* (183); или наоборот, описание душевного состояния персонажа вступает в контраст с описанием картины праздничного города, что отчетливо видно в 1-й главе II раздела, где праздничный образ города вступает в диссонанс с настроением Эллен: *«В тяжелом зное улицы, магазины, люди в воскресных костюмах, соломенные шляпы, зонтики, трамваи, таксомоторы мчались на нее, ослепляя ее острым, режущим блеском, точно она проходила мимо кучи металлических отбросов. Она шла на ощупь в путанице пыльного, иззубренного, ломкого шума.*

По Линкольн-Сквер в уличной толчее медленно ехала девушка верхом на белой лошади. Ее каштановые волосы ниспадали ровными, поддельными волнами на белый конский круп и на золоченое седло, на котором зелеными и красными буквами было написано: А н т и п е р х о т и н» (130–131).

Введение в повествовательную структуру романа рекламных вставок, их монтажная композиция делает «Манхэттен» произведением с «открытой формой» (тезис А. Раппапорта [18, с. 20]). Художественная ткань романа становится «проницаемой», поскольку граница между миром романа и реальным миром становится условной. Во временной структуре произведения аккумулируется «историческое время и время субъективного переживания» [18, с. 21]. Открытая форма романа размыкает границы эстетической заданности и нормативности данного вида искусства, «приспосабливая» к себе, синтезируя каноны и формы других его видов: литература – живопись – кино, поскольку все они подчинены одной эстетической идее. Монтаж у Дос Пассоса, таким образом, выступает как «средство культурного синтеза» [18, с. 21].

Монтажный принцип композиции романа, воспроизводящий по принципу С. Эйзенштейна «от конкретного изображения – к обобщенному образу» [27, с. 38] единую картину жизни Нью-Йорка, обуславливает специфику обрисовки портретов персонажей. Важно подчеркнуть, что портреты персонажей в их традиционном изображении в романе отсутствуют. У Дос Пассоса они являют собой череду точно схваченных деталей, характеризующих, скорее, не индивидуальный образ, а безликий тип или образ толпы, часто создающийся метонимически: *«Они почтительно поклонились бриллиантовой запонке»* (36); *«они танцуют... мягкий синий джемпер льнет к гладкому черному пиджаку, обесцвеченные перекисью завитки – к гладкому черному пробору»* (138); *«перекрестные взгляды, подрагивающие бедра, тяжелые челюсти, жующие сигары, худые, вогнутые лица, плоские тела... – все течет, толкаясь, шаркая, через вращающиеся двери на Бродвей, с Бродвея, двумя бесконечными потоками»* (116); или с помощью сравнений: «бу-

фетчик с лицом, похожим на кочан цветной капусты» (40); *«сморщенное, как грецкий орех, лицо и мертвые, рыбы глаза лакея»* (232) и т. д. Подобный способ обрисовки портрета – через штрих, мазок, деталь, – во-первых, создает эффект толпы в движении, а во-вторых, обнаруживает ту же фрагментарность, которой характеризуется специфика создания образа города и монтажная композиция романа в целом. Выстраивая образы города и человека по одному и тому же принципу, Дос Пассос подчеркивает впечатление оживотворенности города, его уподобленности живому существу, которое достигается введением в текст метафорических параллелей: Эллиен дышала – *«тротуары и стены домов дышали зноем»* (198); красновато-коричневое лицо Стэна – *«темнолицые дома кирпичного цвета; глаз человека – электрический глаз города»* и т. п. Фрагментация города и фрагментация человека наводят на мысль об эквивалентности их функций, о тождестве в составе и устройстве макрокосма и микрокосма, что Ю. Цивьян называет «изоморфностью человека и города» [25, с. 84], то есть их однородностью.

Таким образом, круг причинно-следственных связей замыкается: созданный человеком город-оплот цивилизации вырастает в самостоятельный организм, живущий по своим собственным законам и поглощающий человека, разрушая его мечты о счастье и благополучии. Мотив обмана достигает кульминационного звучания. Монтаж контрастных эпизодов реализует момент превращения надежды в иллюзию, гармонии в хаос: подобный шахматной доске, упорядоченный город предстает, по выражению А. Зверева, миром хаотичным, бессвязным, сместившимся с оси, распавшимся на осколки [5, с. 179]. Город-мираж, взлелеянный «американской мечтой», превращается в Вавилон и движет человека к гибели.

Быстрая смена эпизодов в романе, изображающих историю Нью-Йорка на протяжении четверти века, представляет стремительно несущийся поток жизни. Таким образом достигается цель монтажной композиции – воплотить целостный образ города-лабиринта, отобразить ритм повествования и обеспечить эффект движения образа в пространстве текста.

Библиографические ссылки

1. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий / А. Бем // Изв. Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. – СПб., 1919. – Т. 23, кн. 1. – С. 225–245.
2. Гиленсон Б. А. Джон Дос Пассос: эволюция политической философии / Б. А. Гиленсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.amstud.msu.ru/full_text/texts/conf1995/gilenson33.htm.
3. Гиленсон Б. А. История литературы США / Б. А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
4. Пассос Дос Д. Манхэттен / Дос Пассос Д. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1992. – 384 с.
5. Зверев А. М. Американский роман 20-30-х годов / А. М. Зверев. – М.: Худож. лит., 1982. – 257 с.
6. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель // ЛогоС. – 2002. – № 3–4. – С. 25–38.
7. Иванов В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / В. В. Иванов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–148.
8. История американской литературы: в 2 т. / под ред. Н.И. Самохвалова. – М.: Просвещение, 1971. – Т. 2. – 319 с.; Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература : сб. ст. / АН СССР. Отд-ние лит. и яз.; Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1970. – 551 с.
9. Керн Г. Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации / Герман Керн // Лабиринты мира; пер. с англ. А. Рудаковой, Л.Шведовой. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 7–33.

10. *Краснова О. Б.* Кубизм / О. Б. Краснова // Искусство XX века. – М.: ОЛІМА-ПРЕСС, 2002. – 352 с.
11. *Куклев В.* Лабиринт / В. Куклев // Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. – М.: Астрель; АСТ, 2007. – 723 с.
12. *Леоновець А. С.* Експериментальна проза Д. Дос Пассоса та її рецепція у літературній критиці 30-х років XX століття / А. С. Леоновець // Наук. вісн. Ізмаїл. пед. ін-ту. – Ізмаїл: Ізмаїл. держ. гуманіт. ун-т, 2001. – Вип. 10. – С. 156–160.
13. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.
14. *Маньковская Н. Б.* Модернизм – постмодернизм – постпостмодернизм / Н. Б. Маньковская // Двадцатый век и пути европейской культуры. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – С. 207–222; *Климов В. В.* Выбраться в лабиринт / В. В. Климов // Человек. – М., 1993. – Вып. 6. – С. 56–73; *Едошина И. А.* Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы / И. А. Едошина. – М.: РГГУ, 2002. – 250 с.; *Романова Н. Л.* Минотавр и лабиринты Я. Проекция мотива одиночества в литературе / Н. Л. Романова // Актуальные проблемы германистики и романистики. – Смоленск: Принт-Экспресс, 2006. – Вып. 10, ч. 2. – С. 162–168.
15. *Несмелова О. О.* О литературоведческих приоритетах. Джон Дос Пассос / О. О. Несмелова // Американские исследования: ежегодник. – Минск: Изд-во БГУ, 2001. – С. 122–128.
16. *Пригожин И.* Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 240 с.
17. *Разинов Ю. А.* Город-лабиринт / Ю. А. Разинов // *Mixtura verborum 2009: боли нашего времени: ежегодник. Юбил. вып.* – Самара: Самар. гуманит. акад., 2009. – С. 120–129.
18. *Раппапорт А. Г.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А. Г. Раппапорт // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 14–22.
19. *Салманова Е. М.* Романы Джона Дос Пассоса / Е. М. Салманова // Дос Пассос Дж. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2001. – Т. 1. – С. 5–20.
20. *Салманова Е. М.* Джон Дос Пассос и Россия: дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 1997. – 185 с.
21. *Сергей Эйзенштейн.* За кадром / Сергей Эйзенштейн // Метафорические чтения: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://metaphor.nsu.ru/readings.htm>.
22. *Старцев А. И.* Джон Дос Пассос / А. И. Старцев. – М.: Худож. лит-ра, 1934. – 152 с.; *Миллер-Будницкая Р.* Творческий путь Д. Дос Пассоса / Р. Миллер-Будницкая // Литературная учеба. – 1932. – № 9–10. – С. 76–88; *Сельдер Ф.* От бунтарства к пролетарской революции. О творчестве Джона Дос Пассоса / Ф. Сельдер // Резец. – 1932. – № 7. – С. 111–118.
23. *Топоров В. Н.* Пещера / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – С. 311–312.
24. *Флоренский П.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях / П. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 321 с.
25. *Цивьян Ю. Г.* «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста / Ю. Г. Цивьян // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 78–98.
26. *Иванов В. В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / В. В. Иванов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–148.
27. *Эйзенштейн С.* Монтаж / С. Эйзенштейн. – М.: Музей кино, 1997. – 590 с.
28. *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 337 с.
29. *Scully Vincent.* The Earth, the Temple, and the Gods. Greek Sacred Architecture / Vincent Scully. – NY: Praeger, 1969. – 271 p.
30. *Wagner L. W.* Dos Passos: Artist As American / L. W. Wagner. – Austin: University of Texas Press, 1979. – 244 p.; *John Rohr Kemper.* John Dos Passos. A Reference Guide / John Rohr Kemper. – Boston: Hall, 1980. – 300 p.; *Carr W. S.* Dos Passos. A Life / W. S. Carr. – NY.:

Doubleday, 1984. – 624 p.; *Geismar M. Writers in Crisis. The American Novel between Two Wars* / M. Geismar. – Boston: Houghton Mifflin, Co: Cambridge. The Riverside Press 1942. – 299 p.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

УДК 821.111-31 «19»

Е. И. Мудрак

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

БИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «ВОЛНЫ»

Розглянуто особливості включення біографічних мотивів у романі В. Вулф «Хвилі».

Ключові слова: модерністська біографія, ліризована проза, драматизація розповіді, «потік свідомості», внутрішній монолог.

Рассмотрены особенности включения биографических мотивов в романе В. Вулф «Волны».

Ключевые слова: модернистская биография, лиризованная проза, драматизация повествования, «поток сознания», внутренний монолог.

The article deals with the peculiarities of biographical motives and themes in «The Waves» by V. Woolf.

Key words: modernist biography, lyrical prose, dramatization of narration, «stream of consciousness», interior monologue.

В 1931 г. В. Вулф публикует роман «Волны», ставший, по признанию критиков, кульминацией ее экспериментальной художественной деятельности. Среди восторженных почитателей – Э. М. Форстера, Х. Уолпола, Г. Николсона, Э. Мюира – «**The Waves**» приобрели характеристику «литературной сенсации», «подлинного шедевра», «книги откровений», текста, где писательница «воплотила трудно постижимую загадку времени и его бесконечных превращений» [16, р. 23, 281]. Для современников В. Вулф «Волны», наряду с текстами Джойса и Элиота, стали воплощением модернистского канона, где автору удалось передать в уникальной форме «вулфианского романа» (**Woolfian novel**) **особое видение мира в его бесконечной изменчивости, удивительное подобие/нетождественность духовных и природных ритмов индивидуального бытия** (Г. Николсон) [16, р. 267].

В конце XX ст. роман В. Вулф был назван «модернистским образцом чистого эстетизма» (К. Фруола), «абсолютной технической инновацией», «сочинением, беспрецедентным по своей сложности» (Дж. Бэчелор), «самым оригинальным экспериментом своего времени» (К. Болдик), «отразившим смену перспективы в искусстве XX века» (С. Дик) [3, р. 165; 4, р. 114; 9, р. 66; 10, р. 211]. Дж. Бриггс, Дж. Голдман, Г. Ли полагают, что «The Waves» несут на себе печать авторских концепций творчества и нового художественного языка, о которых писательница неоднократно упоминала в своих дневниках и эссеистике [7, р. 240; 11, р. 69; 12, р. 609, 639–640]. Это произведение и по сей день остается загадкой, интригуя специалистов вариативностью литературных интерпретаций и жанровой неопределенностью [3, р. 165; 9, р. 65; 10, р. 175; 11, р. 69, 71]. Поэтика «Волн», казалось бы, полностью соотнесена с иной картиной восприятия действительности, где причудливо соединяются имперсональный взгляд на мир и субъективное видение,