

КАЧЕСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА / FEATURES OF LITERARY TEXTS

Монтажность художественной прозы Б. Л. Пастернака

С. А. Соловьева

Montage of Boris Pasternak's Prose

S. A. Soloveva

Светлана Александровна Соловьева – кандидат филологических наук, доцент; Череповецкий государственный университет, Череповец, Российская Федерация

Svetlana A. Soloveva – Candidate of Sciences in Philology, Associate Professor; Cherepovets State University, Cherepovets, Russian Federation

E-mail: ssa_doc@mail.ru

ORCID 0000-0001-7688-2108

Статья поступила: 19.10.2022. Принята к печати: 20.12.2022.

Received: 19/10/2022. Accepted for publication: 20/12/2022.

В статье рассматривается система признаков, позволяющая характеризовать тексты художественной прозы Б. Л. Пастернака как прозу монтажного типа. Соположенность монтажных фрагментов осуществляется в рамках общего основания, которое создается функционально-семантическими категориями темпоральности, локативности, модальности и др., стабилизирующими монтажную структуру текста. Парадигматические связи между фрагментами в структуре целостного текста осуществляется на основании концептуальной интеграции, в результате чего реализуется метафорическая ментальная модель.

The article considers a system of features that allows characterizing the texts of Boris Leonidovich Pasternak's prose as montage-type prose. The juxtaposition of montage fragments is carried out within the framework of a common basis, which is created by the functional and semantic categories of temporality, locative nature, modality, etc., which stabilize the montage structure of the text. Paradigmatic connections between fragments in the structure of a holistic text are carried out on the basis of conceptual integration, as a result of which a metaphorical mental model is realized.

Ключевые слова: монтажность, соположение, концептуально - значимый смысл, метафорическая модель, монтажный шов

Keywords: montage, juxtaposition, conceptually valuable meaning, metaphorical model, montage seam

УДК 821.161.1

OECD: 6.02QD

V

Постановка проблемы. С момента своего возникновения монтаж существовал в искусстве с конца XIX века как метод динамического изображения современности, в котором его широкое («эйзенштейнообразное») понимание соотносится с принципом построения любых сообщений (знаков, текстов) культуры. Основу

монтажа составляет соположение в предельно близком пространстве – времени (хронотопе, по М. М. Бахтину) хотя бы двух отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений предметов или сцен [Бахтин, 1975, с. 234]. В широком смысле, любое произведение воспринимается и строится монтажно, так как пространство всегда дискретно и ритмично [Флоренский, 1922].

Связывая происхождение монтажа с импрессионизмом в живописи, А. Веттлауфер отмечал, что импрессионистская картина «собирается» в сознании

зрителя из отдельных мазков или точек, поэтому монтаж производит впечатление не только разъятия мира на элементы, но и его новой сборки в динамическое, нецельное единство, цит. по [Кукулин, 2015]. В манифесте «Черный бокал» Б. Л. Пастернак характеризовал импрессионизм как искусство «чуткого обхождения с пространством и временем», бережную «упаковку переполненного земного шара в голубые долины символов» [Пастернак, 1991, с. 354].

Монтажные методы соответствуют устройству мира, отражают динамику, множественность, относительность, экспериментирование со смыслами, образами на основе соположения далеких понятий, связанных в подсознании. На материале литературы подобный эффект рассматривал М. Л. Гаспаров, связывая его с кубизмом (коллажностью) в визуальном искусстве и кинематографе [Гаспаров, 2001].

Цель данной статьи заключается в попытке рассмотреть основные признаки монтажности прозы в рамках интерпретации конкретных текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака, для которых важнейшим условием стабилизации монтажной структуры становится связь объемно-прагматического членения с категориями функционально-семантическими категориями темпоральности и локативности.

История вопроса. Монтажная проза стала развиваться в России в начале XX века. Её яркими представителями были Василий Розанов, Андрей Белый, Виктор Шкловский, Марина Цветаева, Борис Пастернак [Jakobson, 1973, с. 61–68]. Б. Л. Пастернак – ученик Скрябина, Блока, Белого (символистской школы), Шкловского (формализм), пришел к поэзии и прозе через музыку: «...музыка была для меня культом...» [Пастернак, «Охранная грамота», 1991, с. 154]. По мнению исследователей, упорядоченность, гармоничность сближают музыкальные произведения Б. Л. Пастернака с кубистическим коллажем и проявляются на уровне структурной организации его поэтических и прозаических текстов [Якобсон, 1987; Кац, 1991; Фатеева, 2005; Быков, 2007], придавая особый «лиризм» прозе Пастернака, основывающийся на метонимическом принципе [Якобсон, 1987, с. 329].

Н. А. Фатеева, говоря о поэтичности прозы Б. Л. Пастернака, связывает её с образной структурой произведения, системой переносных значений, смещающих «действительность», особой «субъективизацией» повествования, порождающих параллельные изобразительные планы, сближающие различные сущности и переводящие прозаический текст из линейного измерения в нелинейное [Фатеева, 2000]. На уровне синтагматики и парадигматики возникает монтажная упорядоченность текста. Её основу составляет *не линейная связь* (курсив наш. – С. С.), а память каждого отдельного слова или звука («поэтический модус») [Фатеева, 2010, с. 286].

Феномен памяти у Б. Л. Пастернака определяет принцип автобиографизма («субъективно-биографического реализма»), «философии жизни», базирующихся на самоанализе, «глубине биографического отпечатка» (статья «Шопен» 1945 г.) [Пастернак 1991, с. 403]. В представлении Б. Л. Пастернака, жизнь человека – это

воплощенная память, которая поглощает время и остается нетленной. Жерар Женетт для определения этого процесса использует понятие «непроизвольная память» [Женетт, 1998, с. 304], рассматривая его как механизм, действующий на уровне микро- и макроструктур текста. В нашем понимании – это модус воспоминания. Его действие связано с тем, что одно воспоминание может спровоцировать цепь воспоминаний («вспоминательный экстаз»), основанных на ассоциативной метонимической смежности (в терминологии И. А. Мартыановой – «метонимический монтаж»).

Смена парадигмы в искусстве, поиск новой художественной формы, собственного стиля, установка автора на создание особого типа письма формируют признаки монтажности художественной прозы Б. Л. Пастернака.

Методология и методика исследования. Анализ текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака основывался на применении метода лингвокогнитивного анализа, что дало возможность описать средства языковой объективации как факты языкового сознания. Использование описательного метода позволило охарактеризовать единицы анализа (монтажные фрагменты), синтаксические связи и отношения, формирующихся в условиях макроструктуры художественного прозаического текста. Метод категориального анализа способствовал выявлению роли функционально-семантических категорий (темпоральности, локативности, модальности, таксиса, дейктического модуса, залоговости) в структурировании монтажных фрагментов.

Анализ материала. Анализ текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака позволил выявить основные признаки монтажности:

1. Дробление целого на части и повышенный интерес к изображению детали, придающей особую достоверность повествованию. Монтаж собирает детали в единое целое на основе различных принципов и приемов. Метонимическая установка на деталь становится доминантой, а «размытость» сюжета в монтажной прозе – условием автономной реализации ассоциаций по смежности.

2. Трансформация пространства, случайность, необязательность связанных компонентов определяется тем, что в основе переноса по смежности лежит определенный тип связи (пространственной, временной, причинно-следственной), и монтажная синтаксическая раздробленность текста сопровождается его пространственным разъединением.

3. Установка на соположение компонентов (ассоциативно смежных образов) происходит в пределах функционально-семантических категорий (ФСК) темпоральности, локативности, модальности (модуса достоверности), таксиса, дейктического модуса, залоговости, в рамках которых линейность синтаксической связности и принцип её непрерывности не нарушаются в монтажном тексте. Линейность становится основным условием парадигматических связей.

4. Сходство с алеаторикой: связь, устанавливаемая между фрагментами, чаще всего случайна, определяется не логически, а вероятностно. Это во многом определяет и специфику бессюжетности в монтажной прозе.

5. Действие вероятностных законов определяет логику повествования. Разнородные по форме и содержанию компоненты вступают в сложное взаимодействие, в результате чего в структуре текста монтажного типа появляются «стыки», «швы», способствующие образованию новых смыслов.

б. Несовпадение физического и психологического времени, проявляющееся в потоке сознания, одной из основных черт которого является хронологическая неупорядоченность, обусловленная особенностями работы памяти.

Наиболее регулярными приемами монтажного принципа в текстах художественной прозы Б. Л. Пастернака становятся: дробление текста на фрагменты, по-разному соотносящиеся с объемно-прагматическим членением текста; скачки повествования во времени, отсутствие причинно-следственных связей или их разрыв, внешне не мотивированная смена места действия, нарушение традиционных композиционных схем; ритмизация прозаического текста (в этом случае ритм берет на себя функцию замены логической сюжетной связи между фрагментами); смена модусов [Шмелева, 1988] и подчеркнутое чередование точек зрения [Лотман, 1970; Успенский, 1970; Гаспаров, 1996] – результат либо частой смены повествователей, либо включения в текст писем героев, записок, черновиков и т. д. Кроме того, важна смена ментальных моделей [Джонсон-Лэрд, 1988; Норман, 2012] восприятия, воспоминания, в том числе «непроизвольного воспоминания», осмысления наблюдаемого.

Монтажный принцип организации связан с проблемой членимости текста, основной единицей которой становится монтажный фрагмент. Основным его признаком является полипропозитивность – результат процессов концептуализации мира в интерпретационном, субъективном варианте. Полипропозитивность создается различными способами, поэтому структура монтажного фрагмента и его соотношение с объемно-прагматическим членением текста может быть различным. Семантика монтажного фрагмента формируется комплексом пропозициональных значений входящих в него пропозиций, связана с уровнем интерпретации и проявляется на уровне концептуальной интеграции, осуществляемой на основе памяти, воспоминания, восприятия, анализа.

Специфика монтажной прозы Б. Л. Пастернака заключается в том, что она не противоречит принципам синтагматической связности. Основной техникой синтаксической связи является соположение. Оно, как техника связи в структуре монтажного текста, осуществляется в рамках общего основания, в качестве которого могут быть условно выделены функционально-семантические категории темпоральности, локативности, модальности (модусы восприятия, воспоминания, памяти, достоверности («автобиографизма») и др.). Они являются важным условием стабилизации монтажной структуры текста.

Монтажность текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака проявляется на уровне и макроструктурной, и глубинной организации текста, когда внутренние, эмоционально-смысловые связи между персонажами, событиями, эпизодами оказываются более важными, чем их внешние, причинно-временные сцепления. При этом крайне важным становятся условия, в рамках которых эти

симультанные, вероятностные связи и отношения стабилизируются, формируя концептуально значимый смысл текста монтажного типа.

Внутренняя структура монтажных фрагментов, основанных на технике соположения, синтагматична. Симультанность, вероятностность рядоположенных структурных компонентов (чаще всего членов паратактических конструкций) и семантическая лакунарность компенсируются формированием глубинного имплицитного смысла фрагмента, отражая, как правило, метонимическую модель видения мира.

Более сложные, хотя и подобные, механизмы запускаются на уровне макроструктуры текста при соположении монтажных фрагментов. Здесь принципиальными становится следующее:

Принцип отбора соположенных фрагментов на основе вероятностных, возможных имплицитных связей, устанавливаемых при наличии общего основания (функционально-семантических категорий: темпоральности, локативности, дейктического модуса, залоговости, модальности), в рамках которого реализуется система имплицитных связей.

Механизм установления парадигматических связей между фрагментами в структуре целостного текста, который осуществляется на основании концептуальной интеграции. Результатом этого является конструирование нового, не тождественное сумме исходных, ментальное пространство, и реализуется метафорическая ментальная модель. Преобладание имплицитных компонентов, скрытой информации формирует емкость и компактность метафорической модели [Джонсон-Лэрд 1983; Лакофф 1996; Fauconnier, Turner 2006; Арутюнова 1999; Кубрякова 2004; Чудинов 2003].

Монтажный принцип в прозе Б. Пастернака проявляется на разных уровнях организации текста. Одним из них является объемно-прагматическое членение текстов художественной прозы. Материалом для анализа стали завершенные произведения: «Апеллесова черта», «Письма из Тулы», «Детство Люверс», «Воздушные пути», «Повесть», «Записки Патрика» – и незавершенные: «История одной контроктавы» и «Петербург». Особенности приемов объединения глав в структуре этих текстов демонстрируют наиболее значимые и яркие черты становления индивидуального стиля Б. Л. Пастернака.

Монтаж как принцип организации текста определяет его динамику – абсолютное свойство текста, противопоставленное ретардации текстового развертывания, фокусирующего внимание читателя. Структуру монтажного текста стабилизируют «монтажные швы», возникающие на уровне объемно-прагматического членения и выражающиеся с помощью: а) системы пространственно-временных координат (ФСК темпоральности и локативности); б) характера модусных отношений (ФСК модальности); в) гипертекстовые связей и «автобиографизма», тесно связанных с функционально-семантической категорией модальности (модус достоверности). Объединяющим фактором для обозначенных принципов является точка отсчета (точка зрения), связанная с позицией автора.

В рамках статьи рассмотрим особенности реализации монтажного принципа в текстах художественной прозы Б. Л. Пастернака. Важным условием стабилизации монтажной структуры оказывается связь объемно-прагматического членения текстов художественной прозы с категориями темпоральности и локативности. Это является общим признаком текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака.

Техника соположения глав повести «Апеллесова черта» со слабо выраженной сюжетной линией реализуется в рамках категорий темпоральности и локативности. Текст разделен на семь нумерованных частей, не имеющих названия. Его темпоральное пространство формируется четырьмя пространственно-временными координатами, занимающими инициальную позицию в первой, второй и пятой главах: «*В один из сентябрьских вечеров ... 23 августа, точно помню...*» (глава 1) и «*На тротуарных плитах ...и набережных Арно...*» (глава 2). В пятой главе введение темпоральной и пространственных координат создает эффект торможения сюжета: «*Благоуханный вечер преисполнил собой все закоулки... В кофейне шумно...*» (глава 5) («Апеллесова черта») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 7]. Способ представления каждой из них соотносится с актуализацией различных точек зрения: повествователя (глава 1), автора (глава 2 и 5), повествователя и героя одновременно (конец главы 2). В совокупности они формируют систему пространственно-временных отношений в сложной структуре монтажного текста, стабилизируя его.

Разрыв происходит на уровне связей между главами 2 и 3. Третья глава начинается диалогом, состав участников которого намеренно скрывается автором. Возникает конфликтный паратаксис, когда читатель вынужден самостоятельно восстанавливать связи с предтекстом, образуются новые смыслы, которые позволяют осваивать непосредственно не наблюдаемые, имплицитные связи между главами. Механизм монтажа заключается в смене типа повествования: вторая глава заканчивается чередованием цитации речи персонажа, несобственно-прямой речи героя, включенных в авторское повествование («*Апеллесова черта... Рондольфина...». Феррера! Иссиня-черный стальной рассвет...*»). Это создает внутреннюю диалогичность текста, которая усиливается введением диалогического фрагмента, фиксирующего внимание читателя на новом способе передачи информации. Читатель становится свидетелем услышанного. Но создаваемое многоголосие ставит читателя в тупик, так как участники диалога ему неизвестны, и восстановить фрагментарно намеченные связи с завязкой интриги он должен самостоятельно.

Заданная диалогичность распространяется и на главу 4, где средством связи глав становится «разрыв» несобственно-авторского повествования, формируемый сменой прямой речи (реплики диалога) на косвенную, формально выраженную структурой сложноподчиненного предложения: «*Что за мука! – полушепотом вздыхает он, ...и к несказанному изумлению своему замечает, что...* <конец главы>

IV (начало)

«*...что женщина эта действительно прекрасна, что до неузнаваемости прекрасна она, ...*» («Апеллесова черта») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 18].

Прерывистость структуры сложноподчиненного предложения с придаточным изъяснительным (модальная рамка: *замечает, что*): актуализирует смену ментальных моделей восприятия и осознания, формирования выводного знания;

создает эффект торможения в общей структуре текста, связанный с рефлексией, осознанием, переоценкой ситуации;

актуализирует точку отсчета, меняющую планы героя (поворот сюжета);

при высокой степени формальной связности, реализованной в пределах одного сложноподчиненного предложения, структурный разрыв текста (деление на главы) становится нелогичным, однако именно он является имплицитным показателем развития основной интриги текста (контрапунктом);

нанизывание придаточных изъяснительных в паратактической конструкции усиливает эффект эмоционального надрыва, а метонимическое разложение действия на детали показывает процесс рождения роскошной поэтической метафоры.

Еще один монтажный шов возникает на стыке шестой и седьмой глав. Связан он со сменой фокуса наблюдения, выдвиганием неодушевленного объекта в позицию наблюдателя – лампочки, единственного свидетеля, понимающего суть происходящего. Этот прием связан с эффектом симультанности – одновременным восприятием пространства разными наблюдателями и в разной проекции. Он достаточно часто встречается в художественной прозе Пастернака.

Специфику монтажного принципа в рассказе «Письма из Тулы» на уровне объемно-прагматического членения определяет симультанность, связанная с включенностью в текст писем – жанра, актуализированного в названии текста, и с функционально-семантическими категориями темпоральности, локативности и таксиса [Грудева, & Соловьева 2017].

Единственным основанием соположенности первой и второй глав произведения становится одновременность параллельно развивающихся сюжетных линий и общность переживаемых героями состояний: *«Он тоже, как и главное лицо, искал физической тишины»*. Хотя формальным средством связи двух неравноценных по объему глав является сочетание дейктического местоимения и ограничительной частицы (Только тогда), выступающее в функции детерминанта (глава II [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 31]) и последнего предложения первой главы «Пели петухи, и оживала касса». Линейность синтаксической связи, контактность позволяет скрыть формальное противоречие соединяемых фрагментов текста (глав), сложно согласуемых на смысловом уровне:

«Пели петухи, и оживала касса.

II

Только тогда улегся наконец в городских номерах на Посольской чрезвычайно странный старик. Пока писались письма на вокзале...» («Письма из Тулы») [там же].

На фоне формальной связности глав в тексте появляется герой, образ которого лишь мелкими штрихами обозначен в первой части повести. Наметившийся стабилизирующий признак тут же разрушается, и сюжетная линия начинает развиваться вновь с той же точки отсчета, что и в первой части. Одна и та же ситуация, связанная с поиском смысла творчества и роли искусства в

современном мире, переживается дважды разными героями, объединенными не только рамками пространственно-временных отношений, но и общей философской концепцией мира как живого организма, «пространством совести», состояние которого неотделимо от сознания художника. Эти имплицитные смыслы являются следствием монтажной структуры текста, основывающейся на соположении глав.

Имплицитная детерминированность на уровне объемно-прагматического членения повести, симультанность, вероятностность формируют сложную для освоения монтажную структуру текста, единственным стабилизирующим признаком которого остается уровень функционально-семантических категорий таксиса, темпоральности и локативности. Симультанность соположения в монтажной технике Б. Л. Пастернака становится синонимом нового типа темпоральности, создающего условия для отражения вероятностной картины мира.

На поверхностном уровне специфика реализации монтажного принципа повести «Воздушные пути» также определяется категорией темпоральности. I, II, III главы связаны между собой с помощью темпорального эллипсиса: имплицитного «Оказалось, он давно уже произведен в мичманы» (главы I–II) и эксплицитного «Прошло пятнадцать лет» (главы II–III). Возникающие на стыке монтажные швы упорядочивают структуру текста. Однако на самом деле она гораздо сложнее и связана с приемами внутреннего графического членения текста в главах II и III с помощью пустых строк на фрагменты, актуализирующие вместе с изменением пространственного значения и смену точек зрения на происходящие события. Это дополнительное внутреннее графическое членение текста повести становится основным способом формирования концептуально значимого смысла: иллюзорности и относительности жизни, которую нельзя объяснить, но можно лишь понять посредством чувств: «Существует закон, по которому с нами никогда не может быть того, что сплошь и рядом должно приключаться с другими. <...> пока нас узнают друзья, мы полагаем несчастье поправимым...». «Он её не узнал» (глава III). «Вдруг все исчезло. <...> Молодости и моря как не бывало» («Воздушные пути») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 91, 96].

Возникает ощущение сжатия времени и свертывания пространства, появляется «новая точка отсчета». *Вдруг* становится символом, прорывающимся из пространства внешнего мира в пространство внутреннего сознания, ломающим пространственно-временные границы. В тексте возникает особая динамика, в рамках которой объединяются два плана: темпоральный, организующий макроструктуру текста повести, и философский, непоследовательно актуализированный на уровне графической организации, требующий очень внимательного прочтения.

Отнесение неоконченной повести «История одной контроктавы» к текстам с пространственно-временной доминантой на уровне объемно-прагматического членения может показаться вполне оправданным. Произведение делится на две части, в структуре каждой из которых выделяются главы. Первая часть представляет довольно цельный фрагмент текста, изобилующий сложными

метафорическими описательными фрагментами, характерными для ранней прозы писателя. Главы I и II первой части организуются системой пространственно-временных координат: «Богослужение кончилось...», «Был вечер Троицына дня», «Всю ночь на квартире у Кнауеров...».

В то же время связь между первой и второй частями повести кажется случайной вплоть до третьей главы второй части и определяется не логически, а вероятно. Это во многом затрудняет выстраивание внутритекстовых связей.

Вторая часть повести, где разыгрывается основная интрига, связанная с возвращением Кнауфера в город, вводится в текст вопросительной репликой путешественников, появление которой ничем не предопределено в предтексте:

Вторая часть

I

«– Ну, что, все нет еще? Не воротились?»

II

«Остальные говорили о близости отдыха и сухой постели...»

«Шорохи и звуки гостиницы дремали в эту пору...» («История одной контроктавы») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 449].

Реплики диалога с имплицитным вводом, тематическая речь, пропозиции с субъектными актантами, выраженными существительными с семантикой звучания, не только формируют полифоничность текста, но и актуализируют слуховой модус текста, указывая тем самым на субъекта восприятия – главного героя повести, одержимого музыкой органиста. В структуре текста его появление будет раскрыто только в конце главы IV второй части.

Монтажная техника в повести проявляет сходство с механизмом реализации внутренней речи, отличающимся отсутствием причинно-следственных связей и отношений логического вывода. Следствием чего является резкое, подчеркнутое чередование точек зрения и, в результате, сбой в восприятии текста. Слабо намеченная сюжетная линия собирается из отдельных реплик, входящих в состав графически отделенного фрагмента второй части.

Выделение в качестве общего основания соположения категорий темпоральности и локативности требует уточнения в том плане, что монтажный принцип может быть рассмотрен как способ пространственно-временного выражения динамики наблюдаемого / ненаблюдаемого, слышимого / неслышимого, осязаемого / неосязаемого. То есть в текстах художественной прозы Б. Л. Пастернака доминирует не время и пространство, а модус их восприятия.

Объемно-прагматическое членение повести «Петербург» основывается на принципе соположенности нескольких фрагментов, объединенных галлюцинирующим локусом Петербурга. Действие механизмов монтажного принципа проявляется в ментальной модели восприятия пространства актуализацией обонятельного модуса: «Может быть, именно этот запах довел когда-то Петра до галлюцинаций... Казалось, в настойчивости этого запаха был заказ исписывать еще и еще жадные, отдающиеся почерку страницы: –

неудовлетворенность, мужественность, головокружительная активность, почти безумие действия вдыхалось в нем» («Петербург») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 472].

Выдвижение обонятельного модуса приводит к слиянию временного и пространственного, усиливает эффект торможения в развитии слабо обозначенного сюжета. Отбор эстетически значимых объектов восприятия вовлекает читателя в активное сотворчество. Возникает особый способ моделирования восприятия художественного времени и пространства. Происходит слияние пространственных и временных координат. Время уплотняется, пространство втягивается в движение времени, образуя особую ритмичность текста.

Повесть делится на семь глав: «Вокзал», «Первая пара», «Перед выходом», «Кин», «Комната», «Первая ночь» – семь фрагментов, объединенных в едином пространстве – времени. На стыке глав возникают монтажные швы, возвращающие читателя к слабо выраженной сюжетной линии: «Невский тонул в тумане.

«Четыре (курсив автора) разбрелись по парам: одной надо было идти в коалиционную (правительственную) пятерку, другой не надо было никуда» (глава 2).

«Четыре рвущих туман скулы, с четырьмя проведенными сквозь время приговора... продолжали галлюцинировать... (Все то же)» (глава 3).

«Он – двое (курсив автора) – прошли широкую вдоль улицы писанную забором рекламу...» (глава 4).

«Занавес опять отдернулся, открыв болото и четыре корпуса: один был институтом, остальные – приютом сумасшедших ...» (глава 5).

В главе есть нумерованная часть с пустой строкой и графическим разделителем, актуализирующая модус воспоминания.

Шестой главы нет в повести.

«Опять они на Невском» (глава 7). В состав седьмой главы также включена нумерованная часть с графическим разделителем: «Нашли ночлег. Какая чернота. Из нижнего плыл чад...» («Петербург») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 480].

Монтажные швы являются приемами, указывающими на возврат к пунктирно намеченному сюжету, на смену типа повествования, которое сопровождается несовпадением психологического и физического времени. Их нанизывание создает сложный художественный образ метонимически разорванного пространства, единственным средством стабилизации становится фокализация точек зрения повествователя, героев, автора. Монтажный шов между главами становится средством упорядочивания сюжета, перебиваемого многочисленными сентенционными включениями, основанными на соположении смежных ассоциаций, обращенных к феноменам искусства, зафиксированным в культурной памяти. Это создает условный временной срез, в котором время становится метаязыковым вариантом коннотаций в пределах фрагмента текста, формирующего дискурсивную парадигму на основе интертекстовых включений: «...может быть именно этот запах (курсив автора)

довел когда-то Петра до галлюцинаций»... (конец главы 1); «Круто деревянными были шаги по этому переулку, когда на утренней и вечерней заре приходили, мыча, животные, пахло временами Ноя» (конец подглавки четвертой главы); «Они остановились на углу, где скрещиваются проспекты и автомобили, купцы и проститутки. Все дороги ведут в Рим; эти дороги привели недостающих; в руках у Германа было три карты» (конец подглавки седьмой главы). В рамках моделируемой категории темпоральности соплагаются координаты мира, создавая тем самым условия для объективации восприятия художественного текста.

Интертекстуальные связи трансформируют художественное время в интерферентную точку, создавая смысловые параллели модернистского текста. Время здесь не только актуализирует контрапунктное развитие событий, но и определяет длительность существования персонажа, его изменение в пространстве сюжетных и смысловых этических ходов, условность изображения пространства.

В структуре монтажного текста категория пространства-времени подвергается концептуальной трансформации, синтезируя объем естественного понимания реальности, связанный с особенностями авторского мышления, реакцией на окружающий мир. Балансирование между интертекстуальными вариациями, временными смещениями отражает особенности идиостиля ранней прозы Б. Пастернака.

В повести «Детство Люверс» монтажная техника основывается на ментальном модусе воспоминания («непроизвольного воспоминания»). Повесть состоит из двух глав: «Долгие дни» и «Посторонний», каждая из которых делится на нумерованные подглавки. Фрагментарность сюжета повести подчеркивается отсутствием формально выраженных средств связи между соседними главами текста. Это подчеркивает лакунарность сюжета, его симультанность и кажущуюся случайность выбора фрагментов. На поверхностном уровне организации макроструктуры текста связность её частей представляется относительной. Особым способом актуализации становится графическое членение текста. В первой части повести (главы 1, 2) графически выделенные фрагменты актуализируют наиболее значимые события и выполняют роль резюмирующих, обобщающих, актуализирующих точку зрения автора: «Из первобытного младенчества дети уже вышли. Понятия кары, воздаяния, награды и справедливости проникли уже по-детски в их душу и отвлекали в сторону их сознание, давая жизни делать с ними то, что она считала нужным, веским и прекрасным» (глава 1) («Детство Люверс») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 38].

Во второй, четвертой и пятой главах графически выделенные фрагменты передают глубокий уровень рефлексии героини, моделируя процесс осознания случившегося при полном неразличении точек зрения автора и героини: «Это началось еще летом. Ей объявили... Она не звала репетитора... Она не назначала. Но ...все это объявлялось (курсив автора) ей. Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт...» (глава 4) («Детство Люверс») [там же, с. 52].

Будучи разбросанными по тексту, выделенные графическими пробелами, фрагменты текста образуют особый пласт повествования, актуализирующий процесс интеллектуального взросления героини. Вместе с системой средств, реализуемых на уровне глубинной структуры текста, эти фрагменты становятся одним из важных способов формирования категорий связности и цельности текста, демонстрируя специфику монтажной структуры текста повести. Чередуясь с нарративными, формально не связанными фрагментами текста, они моделируют концептуально значимый смысл произведения.

Специфика монтажности в «Повести» определяется включенностью в текст других текстов: описания сна, связанного со случайным воспоминанием, и текста черновика повести, принадлежащего герою. Это создает условия для чрезвычайной расчлененности текста, хотя его композиционно-синтаксическая организация становится проще. В тексте «Повести» значительно увеличиваются по протяженности нарративные фрагменты, большая часть которых объединена общим пространством сна, что в свою очередь актуализирует отношения одновременности событий, происходящих в настоящем и прошлом. Средством усиления семантики одновременности является техника пунктирного введения каждой новой темы в графически выделенном фрагменте текста. При дистантном расположении они формируют монтажные стыки, указывающие на возврат к ранее намеченной теме: «В эти дни идея богатства стала занимать его впервые в жизни. ... ([Пастернак, 1991. Т. 4, с. 118]; далее тема прерывается) <...> Богатство следовало раздобыть немедленно...» (начало главы IV [там же, с. 123]).

Такой способ введения в текст новой темы актуализирует модус осмысления (понимания). Ментативные фрагменты в «Повести» становятся менее объемными, растворяются в структуре нарративного повествования и специально не актуализируются. В результате образуется сложная, но прозрачная композиционно-синтаксическая структура, позволяющая говорить о преобладании в тексте произведения событийного политематического монтажа (термин И. А. Мартыановой) [Мартыанова, 2011, с. 117]. Становятся понятными некоторые причинно-следственные связи, соотносимые с основной линией повествования, однако сохраняется лакунарность текста, особенно в случае введения в текст героев, непосредственно не связанных с основной сюжетной линией.

Смена модусов воспоминания, наблюдения, актуализация разных точек зрения на одно и то же событие, включение в текст других текстов (повесть), авторская установка на соотнесенность текстов создают условия для особой монтажной организации. Намеченные в ранней прозе принципы будут использованы в романе «Доктор Живаго».

Результаты исследования. Анализ монтажного принципа организации текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака позволяет выделить некоторые общие черты.

Монтажный принцип основывается на соположении фрагментов текста, на стыке которых образуются имплицитные смыслы, позволяющие осваивать непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений.

Соположение как техника связи в структуре монтажного текста осуществляется в рамках общего основания, в качестве которого могут быть условно выделены функционально-семантические категории темпоральности, локативности, модальности (модусы восприятия, воспоминания, памяти, достоверности («автобиографизма») и др.). Они являются важным условием стабилизации монтажной структуры текста.

Монтажные швы, возникающие на уровне объемно-прагматического членения текста, формируют эффект симультанности – одновременного восприятия пространства разными наблюдателями и в разной проекции.

Ослабленность сюжета становится в монтажной прозе условием для автономной реализации ассоциаций по смежности, монтажной синтаксической раздробленности текста, которая сопровождается его пространственным разъединением.

Механизм установления парадигматических связей между фрагментами в структуре целостного текста осуществляется на основании концептуальной интеграции, в результате чего конструируется новое, не тождественное сумме исходных, ментальное пространство и реализуется *метафорическая ментальная модель*.

Выводы. Монтаж соплагает и перемешивает внешние впечатления и образы, связанные с внутренней жизнью человека. «Разнофактурность» прозы монтажного типа воспринимается читателем не как следствие авторского своеволия, а как смысловая особенность картины мира, не зависящая напрямую от воли автора.

Анализ текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака показывает, что в процессе творческого пути происходит трансформация принципов монтажности. Если в художественной прозе 1910-х–1930-х годов монтажность проявляется в пространственно-временной, модусной организации текста, гипертекстовых связях, то в текстах 1950-х–1960-х годов принцип монтажности реализуется на уровне графического членения ментативных фрагментов, формирующих концептуально значимый смысл произведения и его макростратегию.

Литература

- Арутюнова, Н. Д., (1999) *Язык и мир человека*. Москва, Школа «Языки русской культуры».
- Бахтин, М. М., (1975) *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва, Художественная литература.
- Быков, Д. Л., (2007) *Борис Пастернак*. Москва, Молодая гвардия.
- Гаспаров, М. Л., (2001) *О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики*. Санкт-Петербург, Азбука.
- Гаспаров, М. Л., (1996) *Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования*. Москва, Новое литературное обозрение.
- Грудева, Е. В., & Соловьева, С.А., (2017). *Синтаксический повтор как средство монтажного принципа организации текста*. Вестник Томского гос. ун-та, 424, 12–16.
- Джонсон-Лэрд, Ф., (1988) *Процедурная семантика и психология значения. Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, Прогресс.
- Женетт, Ж., (1998) *Фигуры*. Москва, Издательство им. Сабашниковых.
- Кац, Б. А., (1991) *Раскат импровизаций. Музыка в творчестве, судьбе и доме Бориса Пастернака*. Ленинград, Советский композитор.
- Кубрякова, Е. С., (2004). *Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения: Роль языка в познании мира*. Москва, Языки славянских культур.
- Кукулин, И. В., (2015). *Машины зашумевшего времени*. Москва, Новое литературное обозрение.
- Лакофф, Д., (1997). *Когнитивное моделирование. Язык и интеллект*. Москва, Прогресс.
- Лотман, Ю. М., (1970). *Анализ поэтического текста*. Ленинград, Просвещение.
- Мартьянова, И. А., (2011). *Кинематограф русского текста*. Санкт-Петербург, Свое издательство.
- Норман, Б. Ю., (2012). *Когнитивный синтаксис*. Москва, Флинта.
- Пастернак, Б. Л., (1991). *Полное собрание сочинений с приложениями: В 5 т.* Москва, Художественная литература.
- Пастернак, Б., (1991). *Миры. Собрание сочинений: В 2 т.* Москва.
- Переписка Бориса Пастернака, (1990). Москва, Художественная литература.
- Успенский, Б. А., (1970). *Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва, Искусство.
- Фатеева, Н. А., (2005). *Открытая структура: О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков*. Москва,

References

- Arutyunova, N. D. (1999). *Language and the human world*. Moscow, Shkola «Yazyki russkoy kul'tury» Publ. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (1975). *Questions of literature and aesthetics. Research of different years*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).
- Bykov, D. L. (2007). *Boris Pasternak*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ.
- Chudinov, A. P. (2003). *Metaphorical mosaic in modern political communication*. Yekaterinburg, Ural University Publ. (In Russian).
- Correspondence of Boris Pasternak*. (1990). Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).
- Fateeva, N. A. (2005). *Open structure: On the poetic language and text at the turn of the 20th–21st centuries*. Moscow, Vest-Konsalting Publ. (In Russian).
- Fateeva, N. A. (2010). *Synthesis of the whole. On the way to a new poetics*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).
- Florensky, P. A. (1922). *Imaginary in geometry*. Moscow, Pomorie Publ. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1996). *Language. Memory. Image. Linguistics of linguistic existence*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (2001). *About Russian poetry: Analyzes. Interpretations. Characteristics*. St. Petersburg, Azbuka Publ. (In Russian).
- Genette, G. (1998). *Figures*. Moscow, Sabashnikov Publ. (In Russian).
- Grudeva, E. V., & Solovieva, S.A. (2017). *Syntactic repetition as a means of the montage principle of text organization. Tomsk State University Journal*. Vol. 424, 12–16. (In Russian).
- Jakobson, R. (1973). *Entretien sur le cinéma. Cinéma Théories Lectures* (special issue of the Revue d'esthétique). (In Russian).
- Jakobson, R. (1987). *Notes on the prose of the poet Pasternak. Poetic works*. Moscow, Progress Publ. (In Russian).
- Johnson-Laird, F. (1988). *Procedural semantics and the psychology of meaning. Novoye v zarubezhnoy lingvistike [New in foreign linguistics]*. Moscow, Progress Publ. (In Russian).
- Kats, B. A. (1991). *Roll of improvisations. Music in the work, fate and home of Boris Pasternak*. Leningrad, Sovetskii kompozitor Publ. (In Russian).
- Kubryakova, E. S. (2004). *Language and knowledge: On the way to gaining knowledge about the language: Parts of speech from a cognitive point of view: The role of language in understanding the world*. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ. (In Russian).
- Kukulin, I. V. (2015). *Machines of noisy time*. Moscow,

«Вест-Консалтинг».

Фатеева, Н. А., (2010). *Синтез целого. На пути к новой поэтике*. Москва, Новое литературное обозрение.

Шмелева, Т. В., (1988). Модус и его средства выражения в высказывании. *Идеографические аспекты русской грамматики*. Москва, Издательство Московского государственного университета.

Флоренский, П. А., (1922). *Мнимости в геометрии*. Москва, Поморье.

Чудинов, А. П., (2003). *Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации*. Екатеринбург, Издательство Уральского университета.

Якобсон, Р., (1987). *Заметки о прозе поэта Пастернака. Работы по поэтике*. Москва, Прогресс.

Jakobson, R., (1973). *Entretien sur le cinema. Cinema. Theorie: lectures. (de la « »)*. Revue d'esthetique. Numero special.

Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).

Lakoff, D. (1997). *Cognitive models. Language and intelligence*. Moscow, Progress Publ. (In Russian).

Lotman, Ju. M. (1970). *Analysis of the poetic text*. Leningrad, Prosveshchenie Publ. (In Russian).

Martyanova, I. A. (2011). *Cinematography of the Russian text*. St. Petersburg, Svoe Publ. (In Russian).

Norman, B. Yu. (2012). *Cognitive syntax*. Moscow, Flinta Publ. (In Russian).

Pasternak, B. L. (1991). *Complete works with applications. In 5 vol.* Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).

Pasternak, B., (1991). *Worlds. Collected works: in 2 vol.* Moscow. (In Russian).

Shmeleva, T. V. (1988). *The modus and its means of expression in the utterance. Ideographic aspects of Russian grammar*. Moscow, Moscow State University Publ. (In Russian).

Uspensky, B. A. (1970). *Poetics of composition: the structure of a literary text and the typology of compositional form*. Moscow, Iskusstvo Publ. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Соловьева, С. А. (2022). Монтажность художественной прозы Б. Л. Пастернака. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(5), 64–78. DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-64-78

For citation:

Soloveva, S. A. (2022). Montage of Boris Pasternak's Prose. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(5), 64–78. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-64-78