

ПРИЙОМ МОНТАЖУ ТА ЙОГО РЕАЛІЗАЦІЯ В ЛІРИЧНІЙ ПРОЗІ

Ганна Табакова

Кандидат філологічних наук, старший викладач,
кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури,
Інститут філології та соціальних комунікацій, Бердянський державний
педагогічний університет (УКРАЇНА), 71100, Запорізька обл., м. Бердянськ, вул.
Шмідта, 4, e-mail: sedem7@mail.ru

UDC: 82.0:[92-31+82-32]

ABSTRACT

Tabakova Ganna. *The Montage and its Realisation in the Metagenre of Lyric Prose*

In this article a montage and its realisation in the metagenre of lyric prose is analyzed. The editing composition in the best way meets genre requirements of lyric prose, helps the lyric subject to move freely in time open spaces, to come back in the past and to look in the future. There have been proved, that such time randomness had connected with associativity of narrative of lyric prose quite often. Main principles of the editing composition are investigated in lyrical short story by M. Kotsjubinsky «Apple Blossom», lyrical novel by Y. Andruhovich «Secret», lyrical story by A. Ljubchenko «Puppet Show Booth».

Key words: montage, lyric prose, lyric subject, narrative, author's consciousness, composition

У статті аналізується прийом монтажу та його реалізація в метажанрі ліричної прози. Монтажна композиція якнайкраще відповідає жанровим вимогам ліричної прози, допомагає ліричному суб'єкту вільно переміщатися в часових просторах, повертатися в минуле й зазирати в майбутнє. Доведено, що така часова хаотичність нерідко пов'язана з асоціативністю нарративу ліричної прози. Основні принципи монтажно-композиції досліджуються в ліричній новелі М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», ліричному романі Ю. Андруховича «Таємниця», ліричній повісті А. Любченка «Вертеп».

Ключові слова: прийом монтажу, лірична проза, ліричний суб'єкт, нарратив, авторська свідомість, композиція

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Своєрідність метажанру ліричної прози вимагає уважного добору композиційних прийомів у творенні тексту. Фрагментарна форма, асоціативний зв'язок зображуваних явищ, що довільно перемежуються з роздумами ліричного суб'єкта, потребують особливого способу організації твору. Лірична проза, спрямована на чуттєве сприйняття, виклик емоційної реакції читача, вдало використовує прийом монтажу, що, на думку більшості вчених (Ю. Тинянов, Вяч. Іванов, В. Халізов, Л. Чернець та ін.), прийшов із мистецтва кіно.

Близькість кінематографа й літератури очевидна й підтверджена багатьма науковцями. Так, Ю. Лотман помітив, що «структура кінооповіді дуже цікава саме тим, що оголює механіку будь-якої художньої оповіді» [7, 138]. Із розвитком мистецтва кіно відкрито нові засоби й принципи творення реальності часо-просторових відносин, а монтаж став одним із найважливіших композиційних принципів. Щоправда, в літературі він набув власних специфічних рис, зумовлених особливостями мистецтва слова.

Деякі дослідники вважають, що монтажна техніка з'явилася задовго до появи кінематографа. Доктор мистецтвознавства і режисер О. Соколов зазначає, що «монтаж вигадала

література та її провісник – людська мова. А якщо ще точніше – природа, що наділила нас здатністю мислити» [11, 154]. Учений навіть процес мислення розуміє як своєрідний монтаж: одне слово докладається до другого, потім до нього – третє – і так утворюється фраза, за нею – інша – і ось людина мислить. О. Соколов пише, що екранний твір – це завжди оповідь, що складається зі «шматочків» сенсу [Там само].

У будь-якому разі теорія монтажної композиції базується на кінематографічних засадах. Тому одними з перших теоретиків монтажу є власне діячі кіно – С. Ейзенштейн та Л. Кулешов. Теорія С. Ейзенштейна спиралася на ідею, що протиставлення двох кадрів робить більший вплив, аніж кожен кадр окремо. Монтажу відводилася не так інформативна, як асоціативна роль. Л. Кулешову належить винайдення так званого «ефекту Кулешова», коли сенс попереднього кадру залежить від змісту наступного. Отже, незважаючи на зовнішню різницю фрагментів, вони поєднані зв'язками загальної цілісної ідеї, вкладеної режисером у добір кадрів. Це досить важливе зауваження, яке, перенесене на літературний ґрунт, виводить авторську свідомість на передній план, вона стає своєрідним об'єднувачим стрижнем у творах із монтажною композицією. Наведена думка цілком стосується особливостей поетики ліричної прози, де гомогенізуючий тип авторської свідомості стає виразно пріоритетним. Отже, добір та розміщення фрагментів для монтажу є своєрідною авторською інтенцією, за його допомогою реалізуються імпліцитні інтенції авторської свідомості.

Кінематограф запропонував нові засоби творення реальності, що вплинуло на свідомість та світосприйняття людини ХХ століття. Саме на цей час припадає пік популярності ліричної прози. Звичайно, і до ХХ століття письменники вдавалися до окремих прийомів монтажної композиції. Не заперечує цієї думки й Вяч. Иванов, наголошуючи на зміні значення прийому протягом історії його розвитку: «Якщо монтаж у цьому широкому сенсі існував завжди, то одна доба відрізняється від іншої ступенем «монтажності». У мистецтві початку нашого століття побудова за подібним до давнього бриколажу монтажним типом таких колажів, як і монтажний розклад одного предмету, було пов'язане і з новим підходом до простору» [3]. Отже, варто акцентувати увагу не так на винаході нового прийому, як на теоретичному обґрунтуванні монтажної техніки у ХХ столітті, і, як наслідок, – на її активному поширенні.

Значну роль відіграла техніка монтажу, а разом з нею і монтажна композиція, у розвитку ліричної прози. Насичена асоціаціями та химерними сплетіннями авторської думки, заснована на ліричній домінанті вона не вкладалася в рамки традиційної структури. Крім того, схильність ліричної прози до фрагментарності зробила монтаж її основним структурним чинником поруч із повторами та протиставленнями. Отже, поширення монтажної композиції в літературі сприяло відповідно й удосконаленню поетики ліричної прози.

Варто згадати про популярну в ХХ столітті літературу «потому свідомості», яку також пов'язують із ліричною прозою. «Потоком свідомості» позначають спеціальний прийом конструювання тексту, що спрямований на безпосереднє відтворення душевного життя, емоцій та переживань. Задля збереження зовнішнього обрисю сюжету, автори вдаються до монтажу думок і асоціацій суб'єкта. «Потік свідомості у літературі — це справді також монтаж. Завдяки багатшому інструментарію, в літературному тексті це монтаж образів різного походження (візуальних, слухових тощо), їх фіксація та мовленнєва реакція свідомості на них», – вважає З. Лещинин [6, 239-240]. Лірична проза характеризується залученням аудіовізуальних образів, аналогій та викликаних ними роздумів, що створюють своєрідні ланцюги емоційних реакцій, переживань тощо. Отже, така хаотичність і різномірність матеріалу вимагає певної єдності, яка досягається за допомогою прийому монтажу.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Яскравим прикладом «потому свідомості» в українській літературі став етюд М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Безіменний ліричний суб'єкт спостерігає за повільною смертю дочки, а його свідомість продукує зовсім відсторонені думки та образи. Занурення у процеси підсвідомості вносить психологічний елемент у твір, автор оголює психічні процеси, що відбуваються у свідомості людини. Крім того, автокомунікативний характер ліричного етюду, зарахованого Я. Поліщуком до групи автотематичних творів, допомагає простежити реалізацію прийому монтажу у внутрішньому монолозі ліричного суб'єкта, де мо-

мент переживання людини як батька, що втрачає дитину, «стикається» з психологією людини-письменника. М. Коцюбинський виступає як модерніст, торкаючись теми призначення митця й творчості.

«Напружена мов струна на струменті» [5, 181] психіка ліричного суб'єкта не витримує навантаження й переносить його з жахливої реальності в ласкавий світ природи. Реалізація такого перенесення стає можливою за допомогою прийому монтажу. Реальна картина поступового згасання маленької дитини, свистяче дихання уражених легенів зіставляється із зображенням весняної ночі та викликаних нею відсторонених роздумів ліричного суб'єкта про роман, над яким він працює. Переживання щойно віднайдених майбутніх епізодів химерно поєднується з жахливою дійсністю, хіба що в романі «запахи душать груди та тріпочеться оддаль глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня» [5, 179] від нових вражень, а в реальності в грудях дитини «свистить» і їй важко дихати від прогресуючої хвороби. М. Коцюбинський розмежовує «кадри», свідомо позначаючи їх межі автокомунікативним зверненням ліричного суб'єкта ніби до себе самого: «Я стрепенувсь. Боже. Що зі мною?» [Там само].

Тут доречно згадати теорію прийому одивнення, запропоновану В. Шкловським у статті «Мистецтво як прийом», із якою був знайомий і С. Ейзенштейн. Одивнення в більш пізніх теоретичних розвідках літературознавць пояснював як «здивування світу, його загострене сприйняття» [12, 188]. Саме таке загострене сприйняття, свідомо фіксоване ліричним суб'єктом «Цвіту яблуні», характеризує його стан: «Я бачу все незвичайно виразно, як у гарячці» [5, 183]; «Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! тепер симетрично!..» [Там само, 178]; І тут же думка перестрибує: «А свист не вгаває. Я його чую й крізь зачинені двері» [Там само, 178].

Автор вдається до оголення «монтажних стиків» [10]. Так само, як і в кіно, вони можуть бути непомітними, а можуть, навпаки, навмисно акцентуватися. О. Соколов зазначає, «що одне не може бути замінене іншим без втрати для сенсу, для передачі змісту, для цілеспрямованого впливу на емоції...» [11, 48]. Отже, подібне акцентування посилює емоційну напругу етюдів аж до сугестивності, наголошує на контрасті смерті дитини й відродження природи, символічно позначеному цвітом яблуні.

Однією з провідних характеристик «потoku свідомості» є довільний перехід думки суб'єкта свідомості в часопросторі, що імітує реальний перебіг роздумів. Цей процес не завжди підпорядкований законам логіки, бо зумовлюється емоційним станом суб'єкта свідомості. Схвильована людина схильна до безсистемного відтворення вражень та викликаних ними асоціацій, що на письмі інколи має графічне вираження. «Стики», які утворюються під час монтажу кадрів-фрагментів, наочно розмежовуються за допомогою графічних позначок – крапок, пробілів, що візуалізують монтажні шви. Узагалі, це досить характерний прийом для ліричної прози, який унаочнює емоційний стан ліричного суб'єкта, обриває нескінченний потік свідомості.

До графічного розмежування фрагментів-кадрів часто вдається Ю. Андрухович у романі «Таємниця». Архітектонічно твір складається з передмови й семи глав. Кожна глава – окремий день інтерв'ю, яке дає ліричний суб'єкт журналісту Еґонові Альту. Отже, монтажний і архітектонічний принципи збігаються, адже щоразу, завершуючи день інтерв'ю, наступний вони починають новим епізодом з життя ліричного суб'єкта, який часто не є логічним продовженням попереднього. Дійсність відтворюється у спогадах, які накладаються один на одний, часто поза часовою послідовністю. Крім того, спогади довільно перемешуються з паралельними роздумами ліричного суб'єкта, ускладнюючи наратив.

Монтажний принцип зберігається й на візуальному рівні, текст поділений на запитання й відповіді, які інколи переростають в окрему оповідь. Її частини розділяються відбивками або зірочками. Особливо це спостерігається в останньому розділі-дні, коли журналіст не ставить запитань, а просто спілкується з ліричним суб'єктом.

Вільне поведіння автора з часом провокує формування «потoku свідомості», який завдяки багатоплановості дає змогу вдало реалізувати чи не найхарактерніший для ліричної прози тип монтажу – темпоральний або часовий. «Схрещення часів» називає його дослідниця М. Кондратюк, зазначаючи, що він «може реалізуватися в різних варіантах: автономне співіснування, взаємопроникнення й синтез часових площин, несподівані зсуви, епізодичні вкраплення, тощо» [4, 1].

Темпоральний монтаж наявний у ліричній повісті «Вертеп» А. Любченка. «Вертеп» – своєрідний експеримент автора, де архітектонічну основу складають десять нібито не пов'язаних між собою новел, кожна з яких є самостійним твором. Монтажний і архітектонічний принципи тут діють одночасно: кожна новела виступає як окремий розділ і має свою назву. Л. Пізнюк називає їх «рухливими як кінокадри» [9, 24]. Єдність твору забезпечується завдяки міцному стрижню авторської свідомості, єдиному «промінню зору» (М. Фащенко), що надає повісті моноцентричності й завершеності.

Образ вертепу не випадковий – це своєрідний символ життя, а «номери» – новели, які змінюють одна одну, – сцени з нього. Об'єднує розрізнені новели у ліричну повість і лейтмотивний образ, пов'язаний із джерелом життя – жінкою. Це не лише абстрактний символ життя, а й конкретна постать, яка періодично з'являється в різних новелах. Так реалізується своєрідний наскрізний сюжет, який починається у новелі «Мелодрама» і завершується у передостанній – «Найменням – жінка». Сюжет ледь окреслений, він складається з вражень та домислів ліричного суб'єкта, який періодично бачить цю жінку крізь вікно квартири й «монтує» у своїй свідомості її життя. Сюжет тут не є самоціллю автора, він лише поштовх до роздумів ліричного суб'єкта. Уперше жінка з'явилася на кладовищі, коли ховали її ще молодого чоловіка, потім автор вдається до часового монтажу й лише в передостанній новелі згадує її знову. У новелі «Найменням – жінка» автор сконденсовано передає життя жінки за рік. Пори року як кадри змінюють одна одну, а на їхньому тлі – жінка, яка крізь призму свідомості ліричного суб'єкта з «сумно-задуманої» восени, поступово стає «задуманою» взимку, а навесні «з обличчя її зникли блідість і болісність, лишилися тільки життєва задума й твереза допитливість» [8, 324]. До того ж, вона була вже не сама, а з коханою людиною. Зрештою, життя не стоїть на місці, проголошує автор, молода жіноча душа прагне кохання, оновлення як усе живе, так само, як щосезону відроджується природа. Постійне порівняння життя людини і природи досягається за допомогою принципу паралелізму.

Тематично й сюжетно поєднані фрагменти віддалені не лише в часі, а й у монтажному ланцюгу іншими новелами-кадрами, адже між першою та останньою згадками про жінку – шість новел. Якщо у «Мелодрамі» лише з'являється образ молодої вдови, то в новелі «Найменням – жінка» художній час стискається й монтується. Його плин не послідовний, він залежить від авторського бажання, яке підлаштовує час задля досягнення художнього замислу – показати стрімкий рух життя: «Вчора, хай це буде вчора, глухо й приречено попадали яблука...» [8, 324]. Відбувається своєрідна контамінація, коли передостання новела сполучає в єдиний ланцюг події і враження, образи й настрої попередніх новел. Романтик вітаїзму А. Любченко на змістовому рівні проголошує ідею руху й життя, а на формальному – композиційна рамка об'єднує різні за сюжетами новели-кадри в цілісну ліричну повість. Їх поєднує монтаж, що має вільний характер і є засобом вираження авторських інтенцій. Поступово, розрізнені новели складають за допомогою монтажу «грандіозний калейдоскоп» життя, адже саме на цьому наголошував автор у «Слові перед завісою»: «Перед вами злива найрозмаїтіших кольорів та відтінків. Перед вами, як бачите, грандіозний калейдоскоп. Перед вами сліпучий екран відблисків, зворушлива симфонія удару і ласки. Перед вами (без перебільшень) – саме життя!» [8, 267].

Темпоральний або часовий монтаж не втратив актуальності й у XXI столітті. Так, ліричний суб'єкт «Таємниці» Ю. Андруховича вільно подорожує часом, із легкістю перестрибуючи з однієї епохи до іншої, а інколи взагалі перервавши власні спогади, починає оповідати про щось інше, а пізніше завершує те, з чого почав. Тому художній час інколи важко простежити, він стає хаотичним, суб'єктивним, відображаючи процеси свідомості ліричного «я». Оповідь починається з 2003 року й одразу ж у художній твір втручаються прийоми мистецтва кіно. Внутрішній погляд ліричного суб'єкта, наче відеокамера, фіксує найменші дрібниці: «я пив чай з велетенської чашки, якоїсь уже навіть і не чашки, а миски, тобто вже не пив, а сьорбав...» [1, 14]. І таких деталей протягом твору дуже багато. Сам ліричний суб'єкт також сприймає навколишнє як фільм, знятий його «внутрішнім кінематографом» [Там само], де він же й у головній ролі. Так само легко відбувається часовий монтаж, і ліричний суб'єкт зі своїм alter ego – журналістом опиняються у 1970 році, в потязі до Праги. У романі таких часових зсувів чимало, причому часто вони акцентуються через оголення стиків – журналіст ставить запитання, а суб'єкт свідомості подумки переноситься в часі, шукаючи відповіді, або сам наголошує на часових стрибках, вибудовуючи оповідь

так, як вимагає його внутрішнє суб'єктивне бачення: «Зараз ми мусимо перестрибнути через два роки і повернутися на той інший, львівський вокзал, де всюди повно огидних типів і смердить рибними котлетами в тісті», – відповідає він на прохання Еґона Альта розповісти, коли йому було найкраще в житті [1, 23]. Така деталізація створює характерну для ліричної прози синестезію й водночас надає достовірності оповіді. Деталі набувають тут важливого значення, адже описувані спогади є дитячими, коли світ сприймається особливо гостро. О. Соколов зазначає, що «читач за окремими фразами вибудовує у своїй свідомості ціле. Але зате кожна описана у дрібницях деталь викликає на його внутрішньому екрані більш яскраву картинку, більш емоційно сприймається й створює відповідні переживання» [11, 173].

ВИСНОВКИ

Отже, аналіз монтажної техніки дає змогу простежити механізм побудови образу, починаючи з візуального складника й закінчуючи виявленням його внутрішніх зв'язків зі структурою тексту. «Кожне нове зіставлення в тексті, побачене читачем, видозмінює змістові ракурси компонентів, що зіставляються, і тим самим відкривають можливості для нових зіставлень, які, своєю чергою, створюють нові змістові повороти, нові конфігурації змістових планів» [2, 332]. Монтаж ніби оголює структурні зв'язки між фрагментами твору, допомагаючи проникнути в авторський задум.

Подібні зв'язки не завжди помітні, лише детальний аналіз як форми, так і змісту ліричної прози дає змогу простежити їх. Розгляд монтажної техніки розкриває перед митцем слова широкі можливості аналізу. «Вона, – на думку О. Раппопорта», – допомагає образно фіксувати сутнісні взаємозв'язки, що безпосередньо не спостерігаються, поглиблено осягати світ у його різноякісності й багатстві, суперечностях і єдності» [10]. Таким чином, розуміння основних принципів монтажу робить доступнішим вияв внутрішніх закономірностей композиції ліричної прози, а разом із тим і творчого задуму автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Юрій Ігоревич Андрухович. – Харків : Фоліо, 2008. – 478 с.
2. Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования / Борис Михайлович Гаспаров. — М., 1996. – 352 с.
3. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. [Електронний ресурс] / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – с. 119–149. – Режим доступу до журн.: <http://e-dejavu.ru/m/Montage.html#Ivanov>
4. Кондратюк М. В. Український роман зв'язку часів: проблеми поетики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / М. В. Кондратюк. – Кіровоград, 2007. — 20 с. — Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2007/07krmvcpp.zip>.
5. Коцюбинський М. М. Твори : У 4-х т. / Михайло Михайлович Коцюбинський / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. – К. : Дніпро. – Т.2. – 1984. – 382 с.
6. Лецишин З. Потік свідомості як прийом конструювання тексту в кіно й літературі / З. Лецишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — 2008. – Випуск 44, Ч. 2. — С. 238–245.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман / Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
8. Любченко А. Вибрані твори / Аркадій Любченко. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. – (Сер. «Розстріляне Відродження»).
9. Пізнюк Л. Аркадій Любченко: Творчий поступ // Любченко А. Вибрані твори / [передм. Л. Пізнюк] / Леся Пізнюк. – К. : Смолоскип, 1999. – С. 18–29.
10. Раппорт А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа [Електронний ресурс] / А. Г. Раппорт // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – с. 14–23. – Режим доступу до журн.: <http://e-dejavu.ru/m/Montage.html#Rappoport>

11. Стужук О.І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX – XX ст.) : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.І. Стужук. — К., 2006. — 18 с.
12. Шкловский В. Избранное : В 2-х т. / Виктор Шкловский. – М. : Художественная литература, 1983.– .– Т. 2. – 1983. – 640 с.