

Хаменок Вера Ивановна

**МОНТАЖ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ В ПРОЗЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ "ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ")**

В статье (на примере повести "Воздушные пути") рассмотрены принципы взаимодействия кинематографических, музыкальных и литературных приемов. Визуально воспринимаемая часть произведения подразумевает наличие значительного количества зрительных образов, вводимых в текст; аудиально воспринимаемая - наличие ассонансов, динамических приемов, описание звуковой стороны действительности. Кинематографические приемы, используемые автором, который не скрывает своего присутствия, соединяют различные планы повествования таким образом, что читатель становится его активным участником.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2016/11-3/15.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/11-3/15.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(65): в 3-х ч. Ч. 3. С. 54-56. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2016/11-3/](http://www.gramota.net/materials/2/2016/11-3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

## Список литературы

1. Аристотель. Антология мудрости. М.: Вече, 2010. 847 с.
2. Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976. 356 с.
3. Куприн А. И. Сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 1. 350 с.
4. Филимонов Н. Ю. Художественный текст в иноязычной аудитории. Волгоград, 2004. 111 с.
5. Щерба А. В. Новейшие течения в методике преподавания родного языка. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. 188 с.
6. [cultinfo.ru/year-of-culture/index.php](http://cultinfo.ru/year-of-culture/index.php) (дата обращения: 05.10.2016).
7. [socratify.net.citati.socratify.net>konfutsii](http://socratify.net.citati.socratify.net>konfutsii) (дата обращения: 05.10.2016).

**ON THE FORMATION OF RUSSIAN LINGUISTIC PICTURE  
OF THE WORLD AMONG FOREIGN STUDENTS WHEN STUDYING LITERARY WORKS**

**Unezheva Marita Kushbievna**, Ph. D. in Philology  
*Kabardino-Balkarian State University named after H. M. Berbekov*  
*unegev\_k@mail.ru*

The article is devoted to teaching foreign students to read literary texts, in the course of which there occurs conceptualization of reality inherent in the Russian language. The author notes that the reading and analysis of a literary work will allow students from other countries to realize communicative and linguistic requirements in perception of Russian culture, and in formation of a holistic image of the country, in which they study.

*Key words and phrases:* Russian linguistic picture of the world; literary text; foreign-language speakers; Russian classical literature; co-study of language and literature; writers-doctors; critical realism; consonance of cultures.

УДК 8; 10.01.00

*В статье (на примере повести «Воздушные пути») рассмотрены принципы взаимодействия кинематографических, музыкальных и литературных приемов. Визуально воспринимаемая часть произведения подразумевает наличие значительного количества зрительных образов, вводимых в текст; аудиально воспринимаемая – наличие ассонансов, динамических приемов, описание звуковой стороны действительности. Кинематографические приемы, используемые автором, который не скрывает своего присутствия, соединяют различные планы повествования таким образом, что читатель становится его активным участником.*

*Ключевые слова и фразы:* монтаж; динамические приемы; кинематограф; время и пространство; анафора; звукопись; рефрен; роль автора.

**Хаменок Вера Ивановна**

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*  
*verakhamenok@gmail.com*

**МОНТАЖ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ  
В ПРОЗЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ»)**

Повесть «Воздушные пути», опубликованная в 1924 году в журнале «Русский современник», была важным этапом развития Пастернака-прозаика. Она представляет собой сплав трех видов искусства: литература и музыка, как временные виды, взаимодействуют здесь с пространственно-временным видом искусства – кинематографом.

Многочисленные исследования в области когнитивной нейробиологии показывают, что у людей (к коим, безусловно, относится Б. Пастернак), с раннего детства занимавшихся музыкой, мозолистое тело («мостик» между полушариями головного мозга) развито в значительной степени, что позволяет им с легкостью задействовать оба полушария в процессе выполнения той или иной задачи. Это – прямой путь к синтетическому и даже синестетическому восприятию мира. Можно ли говорить о «Воздушных путях», как о синтетическом произведении? Для ответа на этот вопрос рассмотрим его более пристально.

Мир исследуемого произведения – целое, для восприятия которого необходимо более одной перцептивной системы: несмотря на возможность быть членимым на различные сферы, это единство неразрывно. Действительно, перед внутренним взором читателя предстают зримые образы: нянька, спящая под деревом, поезд, родители ребенка, «воздушные пути» [5, с. 92] и т.д. Но и слуховые центры оказываются задействованными: вопреки физическому отсутствию звука, идущему со страниц книги, наш мозг обманывает нас, сообщает о воображаемых звуковых сигналах, и мы начинаем «слышать» то, о чем говорит автор.

Важно отметить, что в повести автор не считает возможным уход в тень, он, всеведущий, является демиургом и не скрывает своего ликования по этому поводу. Автор в данном произведении – одновременно и дирижер за пультом, и режиссер, и оператор, и сценарист, что неизбежно приводит к сочетанию различных приемов.

Фабула повести напоминает детективную историю (по реализации соответствующую и литературным, и кинематографическим канонам): приставленная к ребенку нянька засыпает, и его похищают цыгане. Длительные

поиски не увенчались успехом, однако со временем становится ясно, что ребенок был найден живым и здоровым. Через 25 лет герои встречаются, но уже при иных обстоятельствах.

Открывая повествование описанием происшествия, Пастернак использует прием нагнетания: все взгляды прикованы к ребенку, ползущему прочь от няньки. Зритель-читатель сопереживает и любопытствует одновременно. Автор искусно оперирует двумя категориями: времени и пространства, в его власти их сжатие, растяжение и монтаж, причем линейность – далеко не основополагающая их характеристика. Так, Б. Пастернак, уподобляясь оператору, предлагающему зрителю-читателю тот или иной ракурс, преследует сразу две взаимоисключающие цели: с одной стороны, высвечивая наиболее важные части картины: «Ребенок дополз до водопроводного крана. Он полз уже давно. Он пополз дальше» [Там же, с. 86]; с другой стороны, скрывая именно эти стороны для сохранения интриги. Как, например, в случае с неожиданным смещением фокуса на родителей, идущих встречать на перроне старого знакомого, или семью, оставленной в неведении относительно судьбы ребенка. При этом, режиссер имеет возможность видеть картину во всей ее полноте, – включая то, что остается за «кадром».

Автор использует крупный план с чисто кинематографической прицельной точностью. По мнению С. Эйзенштейна, «деталь как бы необязательна, и это придает особую достоверность повествованию» [9, с. 14], но деталь может являться атрибутом, характеризующим целое: «у мужчины зеленый кафтан и серебряные серьги» [5, с. 87]. Так мы понимаем, что похититель – цыган.

Пастернак задает направление движения камеры: начиная описание со спящей няньки, он направляет голову зрителя-читателя выше – к огромной лиловой туче, затем происходит резкое смещение вниз, к уровню кузнечиков, стрекозующих в траве, и вновь – к туче, после чего следует описание гусениц и ягод, падающих с дерева. Там же, на их уровне, находится малыш.

В данном произведении есть главные и второстепенные герои, каждый из которых занимает свое место. Однако заглавные роли отданы Пастернаком не людям и их эмоциям, а природе, тогда как человек может претендовать здесь лишь на роли второго плана. В повести нашло свое отражение явление метемпсихоза: туча может «переходить через дорогу» [Там же, с. 86], «опускаться на передние ноги» [Там же], потому что она – явление высшего порядка по сравнению с облаком мусора.

Категория времени также становится объектом манипуляций Б. Пастернака: перемещение из настоящего в будущее происходит совершенно непринужденно: в будущем времени описываются как эпизод с дорогой родителей на перрон, так и их возвращение оттуда, похищение ребенка и его путь на четвереньках – в настоящем. По мнению С. М. Эйзенштейна, наиболее ценными и значимыми являются места склейки различных кадров, это – узловые точки, за которые цепляется воображение зрителя. В нашем случае – читателя.

Вероятно, один из ключей к разгадке этой тайны кроется в следующих словах: «Существует закон, по которому с нами никогда не может быть того, что сплошь и рядом должно приключаться с другими» [Там же, с. 87]. Сложности с принятием произошедшего приводят к смешению временных пластов, ведь восприятие времени зависит от психологического состояния человека. Одной из причин такого напластования временных отрезков может являться стремление к большей «зрелищности». Осуществляя монтаж именно таким образом, Б. Пастернак показывает синхронию внутреннего состояния героев в ее взаимосвязях с диахроническим срезом всего повествования.

Музыкальные элементы в повести многочисленны и являются важной частью построения. Использование звукописи, присущей не только поэзии, но и прозе Б. Пастернака, отсылает к музыке и звучащему миру: «брызги звучали» [Там же, с. 91], «гул ружейной и орудийной пальбы» [Там же, с. 92], «неуловимый младенческий звук» [Там же], «морской гул» [Там же, с. 90] – все элементы встраиваются в единое целое, звуковую ткань произведения. Вертикальный монтаж, называемый также контрапунктом, – краугольный камень, на котором строится повесть. Мы слышим целый оркестр: «трещащих кузнечиков» [Там же, с. 86], «оттрепетавшие барабаны» [Там же], поезд, «бьющий в ладоши» [Там же, с. 87]. У каждого из «инструментов» есть свой, непохожий на других, тембр: «одновременно восклицали сиплый, как ослабнувшая струна, басок и сверкающее истерикой женское контральто» [Там же, с. 88], они могут «жалобно слиться, осесть и удалиться» [Там же], совсем как в опере или симфоническом произведении.

Но не только упоминание о звуках окружающего мира имеет значение. Тишина, как отсутствие звука, важна в кинематографе по ряду причин: звуковое кино – явление более позднее по сравнению с немым. Появление в кино звука встретило немалое сопротивление среди части зрителей. Однако музыка, ранее являвшаяся лишь сопровождением видеоряда, и далее продолжает играть в кино вспомогательную функцию, а кадр, в котором нет звука, не воспринимается как самодостаточный. В повести Б. Пастернак мыслит скорее не как кинематографист, а как музыкант и приверженец музыкального театра: его тишина наполнена, это не случайно появившееся пустое пятно на звуковой дорожке. Его тишина «ошеломляет» [Там же], «бесшумно» [Там же, с. 86] ползущая туча словно набирается сил для будущего крика. Применение динамических приемов – частое явление в прозе Б. Пастернака.

Значимым для создания музыкального пласта является использование рефренов («Льет дождь, льет как из ведра. <...> Льет, льет как из ведра [Там же, с. 87]»), а также многочисленных анафоров и звукописи («похищаемый мальчик» [Там же] настолько восторженно воспринимает свое приключение, что на той же странице именуется «восхищенным ребенком» [Там же]).

Итак, в ходе исследования были выявлены многочисленные кинематографические и музыкальные элементы (рефрены, звукопись, монтаж), а также отмечено, что и наличие звука, и его отсутствие имеет значение для глубокого понимания замысла автора. Взаимодействие всех этих элементов напрямую подчинено воле автора-демиурга, не скрывающего своего «Я», что позволяет говорить об этом произведении как о синтетическом.

## Список литературы

1. **Иванов Вяч. Вс.** Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: литература, искусство, театр, кино / составитель: М. Б. Ямпольский. М., 1988. С. 119-149.
2. **Кант И.** О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // Кант И. Сочинения: в 6-ти т. М., 1964. Т. 2. С. 381-426.
3. **Лотман Ю. М.** Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
4. **Ойзерман Т. И.** Кантовская концепция пространства и времени [Электронный ресурс] // Кантовский сборник. 2009. № 1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kantovskaya-kontseptsiya-prostranstva-i-vremeni> (дата обращения: 24.06.2016).
5. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. М.: СЛОВО, 2004. Т. 3. Проза / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. 632 с.
7. **Раппапорт А. Г.** К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: литература, искусство, театр, кино / составитель: М. Б. Ямпольский. М., 1988. С. 14-23.
8. **Салганик Р. И.** Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе // Монтаж: литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 5-14.
9. **Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино / составитель: М. Б. Ямпольский. М.: Наука, 1977. 576 с.
10. **Эйзенштейн С. М.** Монтаж. М.: ВГИК, 1998. 192 с. + 1 л. ил., нот.

**MONTAGE, LITERARY AND MUSICAL TECHNIQUES IN PROSE BY B. L. PASTERNAK  
(BY THE EXAMPLE OF THE STORY "AIRWAYS")**

**Khamenok Vera Ivanovna**  
*Lomonosov Moscow State University*  
*verakhamenok@gmail.com*

The article (by the example of the story "Airways") considers principles of interaction of cinematic, musical and literary techniques. The visually perceptible part of the work implies the presence of a significant amount of visual images introduced into the text; the auditory perceptible part implies the presence of assonance, dynamic techniques, and description of sound aspects of reality. Cinematic techniques used by the author, who does not consider it necessary to remain in the shadow, connect different narrative planes so that the reader becomes an active participant.

*Key words and phrases:* montage; dynamic techniques; cinema; time and space; anaphora; sound recording; refrain; author's role.

УДК 82.09

*В статье рассматривается вопрос о создании фольклорно-этнографического контекста в романе К. Нербышева «У синих утёсов». В этой связи исследуется использование писателем фольклорных элементов, этнографических фактов и реалий. Автор приходит к выводу, что пословицы и поговорки, песни, тахи (лирическая состязательная песня, обращённая к какому-либо лицу), свадебная и похоронная обрядность, описание бытовых деталей, обычаев народа придают роману национальное своеобразие, помогают К. Нербышеву раскрыть тему произведения, характеры героев.*

*Ключевые слова и фразы:* фольклорно-этнографический контекст; традиции фольклора; фольклорные жанры; этнографические реалии; обычаи; обрядность; этнопоэтика.

**Челтыгмашева Лариса Викторовна**, к. филол. н.  
*Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории*  
*cheltygmasheval@mail.ru*

**ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В РОМАНЕ  
К. НЕРБЫШЕВА «У СИНИХ УТЁСОВ»**

В этом году свой 80-летний юбилей отметил бы известный хакасский писатель Каркей Трофимович Нербышев (1936-2004) – автор рассказов, стихотворных фельетонов, лирических стихов, повести «Хорлаңа Хара суғ» («Журчащий ручёк»), романа «Көгім хорымнарда» («У Синих утёсов»). Роман К. Нербышева «У Синих утёсов» [6] был издан в 1983 г. В нём на основе художественного метода, сочетающего в себе фольклорные и литературные традиции, раскрывается тема коллективизации 1930-х годов. Превосходный знаток фольклора, истории и этнографии своего народа, Каркей Нербышев в романе «У Синих утёсов» глубоко и полно выражает своеобразие национальной картины мира, этническую ментальность хакасов. Несмотря на то, что творчество К. Нербышева исследовалось литературоведами А. Г. Кызласовой [5], Р. Т. Саковой [8], В. А. Карамашевой [3], синтез фольклорных, мифопоэтических, этнографических традиций и традиций романной прозы, специфика создания национальной картины мира в романе «У Синих утёсов» до сих пор не изучены в достаточной степени. В данной работе мы коснемся одной из основных сторон, составляющих художественный мир писателя, – фольклорно-этнографического контекста в романе «У Синих утёсов».

Создание фольклорно-этнографического контекста в литературном произведении связано с многообразным использованием различных жанров фольклора, этнографических реалий, этноэстетических (изобразительно-выразительных, стилистических, языковых) средств. Как известно, фольклор был и продолжает оставаться первоосновой художественной литературы. Каждый писатель, так или иначе, обращается к идейно-