

Листопадова Ольга Юрьевна

ТЕХНИКА МОНТАЖА КАК СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ СТАМБУЛА В ПРОЗЕ ДОС ПАССОСА

Статья посвящена детальному анализу главы о Константинополе в сборнике путевых заметок "Восточный экспресс" ("Orient Express", 1927) Дж. Дос Пассоса. Высказывается предположение, что именно в "Восточном экспрессе" начал формироваться авторский стиль с использованием техники монтажа для передачи противоречивого образа города. На основании анализа устанавливается, что в произведении используются разные типы монтажа: последовательный, звуковой, ассоциативный, параллельный и аналитический.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/7-2/9.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 7(73): в 3-х ч. Ч. 2. С. 33-36. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 821.111

Статья посвящена детальному анализу главы о Константинополе в сборнике путевых заметок «Восточный экспресс» («Orient Express», 1927) Дж. Дос Пассоса. Высказывается предположение, что именно в «Восточном экспрессе» начал формироваться авторский стиль с использованием техники монтажа для передачи противоречивого образа города. На основании анализа устанавливается, что в произведении используются разные типы монтажа: последовательный, звуковой, ассоциативный, параллельный и аналитический.

Ключевые слова и фразы: техника монтажа; киноглаз; образ города; путевые заметки; Стамбул; Дос Пассос.

Листопадова Ольга Юрьевна

Ивановский государственный университет

ol.listopadova@yandex.ru

ТЕХНИКА МОНТАЖА КАК СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ СТАМБУЛА В ПРОЗЕ ДОС ПАССОСА

Джон Родериго Дос Пассос (1896-1970) широко известен как писатель, раскрывающий в своих произведениях тему социального протеста в Соединённых Штатах Америки. Однако жизнь и произведения Дос Пассоса затрагивают не только национальные, но и международные интересы – он активно посещал военные и поствоенные территории в Европе и Азии, анализируя происходящие там процессы, чтобы затем применить полученные знания в рамках своих последующих произведений об американской действительности. Так, в годы Первой мировой войны Дос Пассос работал шофёром санитарной машины во Франции [10, р. 120] и в Италии [Ibidem, р. 139]. Его наблюдения и размышления в этот период послужили основой для его первых романов: «Посвящение одного человека» («One Man's Initiation», 1917, 1920) и «Три солдата» («Three Soldiers», 1921). Затем в 1921 году Дос Пассос совершил пешую прогулку по Испании, куда был направлен британской газетой в качестве корреспондента. Результатом этой поездки стал сборник путевых заметок «Росинант снова в пути» («Rosinante to the Road Again», 1922). Именно в этот период Дос Пассос принимает решение посетить Стамбул. Это намерение основывалось на нескольких факторах.

Во-первых, Дос Пассоса интересовала внутривосточная и социальная обстановка в Турции, где шла война за независимость. В 1918 году Турция и державы Антанты по итогам Первой мировой войны подписали перемирие, которое по сути означало капитуляцию Османской империи, и вскоре в Стамбул прибыли британские, французские, итальянские и греческие корабли. В городе высадились солдаты британского, французского, итальянского гарнизонов, тем самым положив начало длительной оккупации города и страны. Вся власть султана Мехмеда VI оказалась под полным контролем победителей, полиция и жандармерия Стамбула перешли под командование британского генерала [11, р. 17]. В 1919 году с разрешения Антанты в Турции высадились греческие войска. Это возмутило турецкий народ, и началось вооружённое движение против интервентов. Лидерами освободительного движения и главными противниками султаната стали генерал Мустафа Кемаль Ататюрк и полковник Исмет-бей [8, с. 162-164]. Ататюрк во главе турецкой армии последовательно освобождал оккупированные территории Турции, постепенно продвигаясь к Стамбулу, где происходило множество открытых выступлений против интервентов, зачастую заканчивавшихся вооружённой конфронтацией протестующих и полиции [Там же, с. 166-168].

Во-вторых, в Стамбуле находился друг Дос Пассоса – бывший капитан артиллерии, дипломат, журналист, писатель Пэкстон Хиббен. Хиббен работал секретарём в Российском комитете, организованном Красным Крестом в 1920 г., и обещал Дос Пассосу помочь в организации поездки в поствоенную Россию из Константинополя. После поездки в Россию Дос Пассос намеревался посетить и Ближний и Средний Восток [10, р. 179].

В-третьих, Дос Пассос хотел ещё раз посетить Стамбул. Первый раз он оказался там в 1912 году после окончания начальной школы, в рамках гран-тура по Европе и Египту со своим гувернёром. Поездка в Константинополь была незапланированной, но произвела на Дос Пассоса сильное впечатление: в письме отцу он писал, что хоть внеплановая поездка в Константинополь и подорвала бюджет путешествия, и теперь они не смогут посетить Флоренцию и Венецию, он ужасно рад, что всё же был в Стамбуле [Ibidem, р. 44].

Итак, в 1921 году Дос Пассос посетил Стамбул и страны Ближнего и Среднего Востока и вернулся с блокнотом, полным красочных очерков и зарисовок, анекдотов и журналистских отчётов. Критики отзываются об этой поездке как о «побеге» от реальной жизни в США и западной действительности, поездке по «экзотическим странам», которая мало отразилась на дальнейшем творчестве писателя [13, р. 29]. Представляется, однако, что критики недооценивают этот период при рассмотрении становления личности Дос Пассоса – страсть к путешествиям и постоянная жажда знания внесли большой вклад в создание репутации всесторонне развитого и эрудированного писателя, а привычка писать путевые заметки во многом отточила его художественный стиль.

«Восточный экспресс» («Orient Express», 1927) – это литературный итог поездки Дос Пассоса по Восточной Европе, Ближнему и Среднему Востоку, который следует рассматривать как произведение человека, чья семья и личные политические убеждения вращивали в нём интерес к движениям за независимость по всему миру. В путевых заметках «Восточный экспресс» Дос Пассос критически оценивает социальное напряжение в землях, которые не смогли оправиться после военных действий. Это отчёт о поездке, которая приводит его

в сердце оккупированного Константинополя с элегантными вестибюлями гостиниц, скромными небольшими кафе под открытым небом, мечетями, многолюдными улицами. Исследователь Роберт Розен отмечает, что подход Дос Пассоса к культурной стороне этой поездки «редко аналитичен, иногда интуитивен, а часто представляет собой просто перечисление деталей» [Ibidem, p. 30]. Отмечается, что, в отличие от путевых заметок «Росинант снова в пути», в «Восточном экспрессе» Дос Пассос не описывает душу посещаемых им городов. Однако логично предположить, что писателю трудно привычными средствами передать всю неоднородность и многоплановость оккупированного, раздираемого изнутри города, и потому он ищет язык, который поможет ему передать этот образ и авторскую позицию максимально точно. Для исполнения своего замысла Дос Пассос применяет технику, которая в «Восточном экспрессе» только формируется, но затем станет его авторским стилем и будет ярко проявляться в дальнейшем творчестве, – технику монтажа.

Монтаж управляет временем, пространством и движением, создавая ту иллюзию реальной действительности, которая нужна художнику для выражения своего отношения к жизни, своих мыслей, своих идей. Монтаж – целостный принцип построения используемых в культуре любых сообщений (знаков, текстов и т.п.), заключающийся в расположении в предельно близком пространстве-времени как минимум двух отличающихся друг от друга в изображении предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен [5, с. 119; 9, с. 38]. То есть монтаж является особой формой художественного мышления, при которой художник (автор) делит реальность на отдельные элементы (уровень пространства художественного текста) и затем объединяет эти элементы в образ движущегося пространства («склейка» фрагментов) [1, с. 235]. Принцип монтажа можно и даже логично применять в различных сферах искусства, не только в кинематографе, но и в живописи, в литературе.

Монтажная техника ярко проявляется в художественных произведениях Дос Пассоса, например в трилогии «США» («The USA», 1930-1936), где монтаж является структурообразующим принципом произведений, а повествование представляет собой череду быстро сменяющихся друг друга отдельных эпизодов-событий в рамках мегаполиса и ставит перед собой достижение одной цели – передать ритм Нью-Йорка, его динамичность и противоречивость, «показать в причудливом калейдоскопе человеческих лиц, эпизодов и сцен судьбу его жителей» [7, с. 157].

Важное место в писательской технике Дос Пассоса занимает понятие «киноглаз». Эту теорию разработал советский документалист Дзига Вертов, считающий целью кинематографа «фиксацию исторического процесса» [3, с. 82], а идеальным средством данной фиксации – кинокамеру. Главный творческий принцип кино по Вертову – динамика, движение. Для Вертова именно интервал как переход одного кадра к другому является путём к «кинетическому завершению» [2, с. 407]. Основой киноязыка «кинооков», разработанного Вертовым, является междукадровое движение. Визуальный ряд фильма построен на ритмологически выверенном соотношении планов, светотеней, скорости съёмки, ракурсов, внутрикадрового движения форм и объёмов. Монтаж для Вертова является единственным способом «найти наиболее целесообразный “маршрут” для глаз зрителей среди всех этих взаимодействий, взаимоотношений, взаимоотталкивания кадров, привести всё это множество “интервалов” к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле» [3, с. 25].

Данная идея была очень близка Дос Пассосу, который в конце 1920-х проживал в Москве, ознакомился с основными принципами «киноглаза» и композиционного монтажа и сам отмечал влияние идей Вертова на свой образ мышления и писательский стиль [6, с. 279]. В своих произведениях Дос Пассос фиксирует события путём имитации съёмки кинокамерой. При этом всегда описывается лишь внешняя сторона явления или человека, даже если лирический герой погружен в размышления или воспоминания [4, с. 113].

В подобном свете анализ путевых записок в «Восточном экспрессе» является необходимой задачей для, во-первых, доказательства того факта, что монтажная техника Дос Пассоса проявляется не только в его художественных произведениях, а во-вторых, объяснения особой манеры подачи материала, которую критики ставили Дос Пассосу в упрек. Возможно, именно в «Восточном экспрессе» писатель впервые начинает использовать монтажную технику, и тем интереснее посмотреть, как она проявляется не в художественном, а документальном произведении.

Важной частью монтажа в «Восточном экспрессе» являются подзаголовки. Так, глава о Стамбуле «Констант. июль 1921» (Constant' July 1921) делится на несколько частей – зарисовок из стамбульской жизни, хронологически друг с другом не связанных, однако связанных друг с другом ассоциативно, в порядке, который Дос Пассос счёл наиболее удачным для формирования представления об атмосфере в Стамбуле 1921 года. Таким образом, применяется ассоциативный монтаж. Каждая часть пронумерована и кратко озаглавлена: подзаголовки сообщают либо место действия («Отель Пера» / «Pera Hotel», ресторан «Жардин де Таксим» / «Jardin de Taxim»), либо описание происходящего («Резня» / «Massacre», «Убийство по политическим мотивам» / «Assassination»). Само название главы, содержащее сокращение («Констант. июль 1921» вместо «Константинополь. Июль 1921»), и способ представления подглав напоминают о кратких названиях, нумеровке и датировке эпизодов на кинематографической хлопущке-нумераторе, необходимой для правильного монтажа сцен.

Техника киноглаза начинает применяться с первых строк главы о Стамбуле. Точка зрения автора (здесь и в дальнейшем), условно говоря, сходна с позицией кинооператора, который смотрит на происходящее через кинокамеру и словно показывает нам так называемое панорамное кино, обеспечивающее близкие к жизни условия наблюдения. Читатель получает неискажённый панорамный обзор Стамбула со звуковым сопровождением, которое дополняет эффект погружения, позволяя звуку следовать за звучащим объектом. Так, под окном постоянно с диким грохотом проезжают повозки – и Дос Пассос применяет звуковой монтаж с целью передачи

хаоса звуков: скрежета, дрязга, шума. Киноглаз прослеживает путь повозок и далее обращается в сторону жилых домов, кладбищ с величественными деревьями, мечетей с минаретами; мимоходом «зацепляет» жителей города, занимающихся повседневной рутинной: «Under my window a dusty rutted road with here and there a solitary paving-stone over which carts jolt and jingle continually, climbing jerkily to Pera, rumbling down towards the old bridge, all day long from dawn to dusk; beyond, tall houses closer packed than New York houses even, a flat roof where a barelegged girl hangs out laundry, and across the red tiles the dusty cypresses of a cemetery, masts, and the Golden Horn, steel coloured, with steamers at anchor; and further, against the cloudy sky, Stamboul, domes, brown-black houses, bright minarets set about everywhere like the little ivory men on a cribbage board» [12, p. 11-12]. / «Под моим окном была пыльная ухабистая дорога, и тут, и там мощёная брусчаткой, по которой постоянно с треском и дребезгом проносились различные повозки, которые короткими рывками направлялись к Пера Отелю и, урча, спускались по старому мосту – и всё это на протяжении всего дня, от рассвета до заката; вдали – высокие дома, стоящие друг к другу ближе, чем даже в Нью-Йорке, с плоскими крышами, где босоногая девочка развешивает бельё, а напротив – пыльные кладбищенские кипарисы, мачты, Золотой Рог, окрашенный сталью, с пароходами, стоящими на якоре; и дальше, прямо напротив облачного неба, Старый Город – купола, коричнево-чёрные дома, яркие минареты повсюду, словно маленькие человечки на доске для игры в криббидж» (*здесь и далее перевод автора статьи – О. Л.*) В создании звукового монтажа большую роль играет аллитерация (“jolt”, “jingle”, “jerkily”) и звукоподражание (“Thum-rum-tum”). Эти звуки уже из следующей сцены, которая стремительно сменяет первую – происходит последовательный монтаж, то есть действие продолжается без разрыва во времени и пространстве: «Thum-rum-tum: thum-rum-tum on an enormous tambourine and the conquering whine of a bagpipe» [Ibidem, p. 12]. / «Тум-рум-бум, тум-рум-бум на огромном бубне и торжествующей волынке». Эти звуки исходят от цыган с обезьяной, которые всегда являлись частью Стамбула и воспринимались в нём органично, однако теперь описываются в контексте этнического высокомерия в условиях военной оккупации: «Two tall men with gaudy turbans round their fezzes come out of a lane leading a monkey. The thumping, wheezing tune is the very soul of the monkey’s listless irregular walk» [Ibidem]. / «Два высоких мужчины с безвкусными тюрбанами вокруг фесок выходят из переулка, ведя обезьяну. Глухая, хрипящая музыка – отражение вялой, неровной походки обезьяны». Их экзотичная одежда, словно подобранная умелым художником по костюмам, воспринимается как безвкусица. Теперь цыгане не являются неотъемлемой частью Стамбула, а воспринимаются чем-то диким и чужеродным. Их появление вызывает ажиотаж среди жителей города всех социальных слоёв, даже самых низких, и множество «статистов» играют свою небольшую бессловесную роль в массовке: «Carters stop their carts. Beggars jump up from where they had been crouching by the shady wall. The ragpickers try to straighten their bent backs and shade their eyes against the sun to see. Waiters in dress-suits hang out from the windows of the hotel» [Ibidem, p. 12-13]. / «Извозчики останавливают свои повозки. Нищие перестают попрошайничать и поднимаются в тени стен. Старьёвщики пытаются выпрямить свои согнутые спины и щурятся на солнце, силясь разглядеть. Официанты в костюмах свешиваются из окон отеля». Камера фиксирует все действия в режиме реального времени, и не вызывает никаких сомнений: всё это происходит именно сейчас, в процессе чтения, и именно сейчас жители Стамбула на мгновение прекратили работать, чтобы посмотреть на цыган. Те же с чувством презрения удаляются прочь: «The tall men with the monkey thump their tambourine in derision and swagger away» [Ibidem, p. 13]. / «Высокие мужчины с обезьяной с издёвкой бьют в бубен и чванливо уходят».

Дос Пассос никак не комментирует это происшествие, заставляя читателя смотреть на него своими собственными глазами и выстраивать своё отношение к ситуации увиденного. Последовательного монтажа достаточно, чтобы увидеть Стамбул таким, как его увидел Дос Пассос из окна отеля: многолюдный, разнородный, шумный, солнечный, пыльный, отвлекающийся. И в этот момент камера перемещается, что совершенно неожиданно для читателя, но оправданно для автора, желающего показать город с разных сторон, даже не уходя из отеля. Теперь киноглаз устремлён на холл отеля, где разыгрывается кровавая сцена.

В лобби вносят мёртвого человека в чёрной каракулевой шапке. Всё залито кровью – и мебель, и пол. Киноглаз фиксирует все объекты, умело подобранные «реквизитором», не выпуская из вида ни единой детали, сообщая обо всём происходящем последовательно. Это пример аналитического монтажа, когда каждый кадр содержит элементы или детали сцены для создания впечатления у зрителя, что он увидел происходящее своими глазами: «There’s blood in the red plush arm-chair; there’s blood on the mosaic floor. The manager walks back and forth with sweat standing out on his brow; they can mop up the floor, but the chair is ruined. French, Greek and Italian gendarmes swagger about talking all together each in his own language. The poor bloke’s dead, sir, says the British military policeman to the colonel who doesn’t know whether to finish his cocktail or not. <...> The waiter who brings drinks from the bar is in despair. The drinkers have all left without paying» [Ibidem]. / «Кровь на красном плюшевом кресле; кровь на мозаичном полу. Менеджер ходит взад-вперёд, на его лбу выступил пот; они могут помыть пол, но кресло испорчено. Французские, греческие и итальянские жандармы все вместе с важным видом обсуждают произошедшее на своём родном языке. Бедолага мёртв, сэр, говорит британский военный полицейский полковнику, который не знает, допивать ему коктейль или нет. <...> Официант, приносящий напитки из бара, в отчаянии. Все ушли, не заплатив». Комната одновременно и статична, и наполнена движением действующих лиц. По испарине на лице менеджера и его взглядам на пятна крови можно понять, о чём именно он думает, а ремарка британского полицейского наводит мысль о фоновых разговорах в кадре. И вновь перед читателем предстаёт противоречивый послевоенный Стамбул, где некоторые этнические группы меньшинств в пределах Османского общества подвержены смертельной

опасности (убитый мужчина был азербайджанцем, его застрелил армянин), и эта сцена наглядно иллюстрирует остро стоящий «армянский вопрос» – конфликт между турками и армянами. Для передачи предвзятой и напряжённой атмосферы в Стамбуле Дос Пассос «склеивает» отдельные элементы, добиваясь эффекта полного присутствия и вовлечённости в происходящее. Автор использует и перебивку, то есть отдельный кадр, не содержащий в себе объекты из соседних кадров: при описании атмосферы в ресторане «Жардин де Таксим» появляется краткий эпизод, в котором мы сначала видим какого-то итальянского жандарма, а затем к автору вдруг обращается девушка: «Toward the gate stands an Italian gendarme... Why do you want to learn Turkish? a Greek girl asks me, a look of puzzled irritation on her face. You must side with the Greeks; you mustn't learn Turkish» [Ibidem, p. 15]. / «У ворот стоит жандарм-итальянец... Почему ты хочешь учить турецкий? спрашивает меня девушка из Греции, выражение озадаченного раздражения на её лице. Ты должен поддерживать греков, ты не должен учить турецкий». Прямая речь не обособлена ни кавычками, ни знаками препинания, тем самым позволяя Дос Пассосу «вклеить» эпизод в ряд прочих элементов, составляющих единство подвижного пространства ресторана.

Камера сперва неторопливо показывает танцы, пир и весёлые беседы в ресторане, полном интернациональных посетителей, а затем немного отклоняется в сторону, захватывая в эту атмосферу праздника тех, кто в ней не участвует: «Further along a onelegged Russian soldier stands against a lamppost, big red hands covering his face, and sobs out loud» [Ibidem, p. 13]. / «Чуть подальше одноногий русский солдат стоит у фонарного столба, большие красные руки закрывают лицо, и задыхается от рыданий». Подобный параллельный монтаж мирных и тревожных эпизодов присутствует и в изображении пейзажей. Так, в сверкающем проливе Босфор стоит множество военных кораблей, которые начинает заливать кроваво-оранжевый лунный свет: «The Bosphorus shines about the string of grey battleships at anchor. <...> Then the rim of an enormous bloodorange moon rolls up out of Asia» [Ibidem, p. 13-14]. / «Босфор сияет и обволакивает колонну военных кораблей. Краешек огромной кроваво-оранжевой луны выкатывается с азиатской стороны». Возможно, это аллюзия на турецкую армию под предводительством Ататюрка, направляющуюся на Стамбул с азиатской (азиатской) части Турции.

Быстрая смена эпизодов в «Восточном экспрессе» представляет стремительно несущийся, бесконечный поток жизни. Отображение ритма повествования, обеспечение эффекта движения действительности достигается использованием различных видов монтажа: звукового, параллельного, аналитического, ассоциативного, последовательного. Монтаж оказывается сильным художественным средством в документальном произведении и служит для передачи образа оккупированного города, раздираемого социальными и политическими проблемами изнутри. Таким образом, монтажная техника позволяет Дос Пассосу создать для читателей атмосферу полного присутствия в Стамбуле в роли молчаливого наблюдателя, смотрящего на город глазами автора.

Список источников

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Вертов Д. Из наследия: в 2-х т. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 1. 535 с.
3. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 319 с.
4. Дементьев К. А. Кинопоэтика Дзиги Вертова в трилогии Джона Дос Пассоса «США» // Художественное слово в пространстве культуры: контакты и взаимодействия / отв. ред.: А. Н. Таганов, Ю. Л. Цветков. Иваново: Ивановский государственный университет, 2016. С. 107-115.
5. Иванов Вяч. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: литература, театр, искусство, кино. М.: Наука, 1988. С. 119-149.
6. Иванов Вяч. В. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 279-290.
7. Леоновец А. С. Експериментальна проза Д. Дос Пассоса та її рецепція у літературній критиці 30-х років XX століття // Науковий вісник Ізмаїльського педагогічного інституту. Ізмаїл: Ізмаїл. держ. гуманіт. ун-т, 2001. Вип. 10. С. 156-160.
8. Петросян Ю. А., Юсупов А. Р. Город на двух континентах. М.: Наука, 1977. 288 с.
9. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. 193 с.
10. Carr V. S. Dos Passos: A Biography. N. Y.: Doubleday, 1984. 624 p.
11. Freely J. A History of Ottoman Architecture. Southampton: WIT Press, 2011. 464 p.
12. Passos J. Dos. Orient Express. N. Y.: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1927. 181 p.
13. Rosen R. C. John Dos Passos: Politics and the Writer. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981. 145 p.

MONTAGE TECHNIQUE AS A METHOD OF DEPICTING ISTANBUL IN DOS PASSOS' PROSE

Listopadova Ol'ga Yur'evna
Ivanovo State University
ol.listopadova@yandex.ru

The article is devoted to the detailed analysis of the chapter on Constantinople in J. Dos Passos' collection of travel notes "Orient Express" (1927). It is assumed that it was in "Orient Express" that author's style began to be formed with the use of montage technique in order to convey the contradictory image of the city. On the basis of the analysis, it is ascertained that different types of montage are used in the work, they are sequential, sound, associative, parallel and analytical.

Key words and phrases: montage technique; cine-eye; city image; travel notes; Istanbul; Dos Passos.