

УДК 821.161.1

Чжу Цянь

МОНТАЖНЫЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА М. ШОЛОХОВА «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

Аннотация. «Судьба человека» является одним из классических произведений выдающегося советского писателя Шолохова, показывает читателям реальную жизнь советских людей в годы Великой Отечественной войны. В настоящее время серьезно изучены сюжет и основная тема рассказа М.А. Шолохова «Судьба человека», но мало изучена художественная форма рассказа. Точнее говоря, художественная форма сама по себе является частью содержания рассказа «Судьба человека». Этот рассказ по-прежнему актуален и даёт читателям бесконечное пространство для воображения и интерпретации. Описывая реальные исторические события, писатель сознательно использует уникальные художественные формы, чтобы сделать текст более сильным, эмоциональным и выразить важные мысли, углубляющие тему «война и человечество». Произведения Шолохова, такие как «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Судьба человека» и другие, были экранизированы и приобрели популярность у зрителей. Успехи экранизации романов и рассказа не только показывают их самостоятельную ценность, но и в некоторой степени демонстрируют кинематографические характеристики романа Шолохова. Писатель использует в рассказе монтаж, тщательно адаптирует и систематизирует четырехлетнее военное испытание героя Соколова, чтобы повествование было более динамичным и живописным, пробуждает творческое воображение читателей, даёт читателям психологический опыт кинематографического характера. В то же время писатель не забывает отделять читателей от текста, чтобы читатели могли мыслить рационально. В статье делается попытка «перечитать» классику в аспекте киномонтажа, чтобы проанализировать структуру повествования, ритм повествования, психологическую дистанцию в повествовании, а также исследовать эстетический смысл рассказа.

Ключевые слова: «Судьба человека»; монтаж; ритм повествования; психологическая дистанция; киновидение.

Сведения об авторе: Чжу Цянь, Институт иностранных языков Нанкинского педагогического университета; 210024, Китай, провинция Цзянсу, г. Нанкин, ул. Нинхэй, д. 122; e-mail: 2724595009@qq.com

Qian Zhu

THE MONTAGE TYPE OF NARRATIVE ANALYSIS IN THE STORY “THE FATE OF A MAN”

Abstract. “The Fate of a Man” is one of the classics of the outstanding Soviet writer Sholokhov, showing readers the real life of Soviet people during the Great Patriotic War. At present, the plot and the main theme of the story of M.A. Sholokhov “The Fate of a Man” have been seriously studied, but the artistic form of the story has been little studied. More precisely, the art form itself is part of the content of the story “The Fate of Man”. This story is still relevant and gives readers endless space for imagination and interpretation. Describing real historical events, the writer deliberately uses unique art forms to make the text stronger, emotional and express important thoughts that deepen the theme of “war and humanity”. Sholokhov's works, such as “Quiet Don”, “Virgin Soil Upturned”, “The Fate of a Man” and others, were filmed and gained popularity among viewers. The successes of the adaptation of the novels and the story not only show their independent value, but also to some extent demonstrate the cinematic characteristics of Sholokhov's novel. The writer uses editing in the story, carefully adapts and systematizes the four-year military test of Sokolov's hero, so that the narrative is more dynamic and picturesque, awakens the creative imagination of readers, and gives readers a psychological experience of a cinematic nature. At the same time, the writer does not forget to separate readers from the text so that readers can think rationally. The article makes an attempt to “re-read” the classics in the aspect of film editing in order to analyze the structure of the narrative, the rhythm of the narrative, the psychological distance in the narration, and also to explore the aesthetic meaning of the story.

Key words: “The Fate of a man”; montage; narrative rhythm; psychological distance; cinematic vision.

About the author: Qian Zhu, Nanjing Normal University; 210024, Ning Hai Rd. 122, Nanjing, Jiangsu, China; e-mail: 2724595009@qq.com

«Монтаж» изначально был архитектурным термином, означавшим сборку, а затем использовался в областях кино и телевидения. Известный советский режиссер Сергей Эйзенштейн создал теорию «монтажа». Он считает, что физическое ограничение длины фильма определяет важность монтажа в повествовании, через комбинацию фрагментов формируется повествование с логикой и богатым чувством. Переход между кадрами часто является непрерывным; благодаря монтажу, преобразование кадров позволяет зрителям воспринимать стимул, потом они подсознательно объединяют соотношение движений между кадрами, что создает психологический эффект непрерывности и формирует в мозге целостное изображение. Такая форма искусства также существует в литературе. Писатели оставляют много «пробелов» в развитии сюжета произведения, в котором часто появляются большие

«скачки» или внезапные перерывы. Эти «пробелы» могут стимулировать ассоциации читателей к завершению текста и обогащать содержание и значение текста.

«Судьба человека» — это произведение с большим обобщением, имеющее эпическое значение (Жэнь Гуансюань 2006: 342). В рассказе извлекается и сублимируется реальное время в форме воспоминаний, тщательно сливаются воедино важные события, которые пережил Соколов во время войны, такое мастерство похоже на монтаж в фильме. Все маленькие эпизоды, которые Соколов пережил в три периода до войны, во время войны и после войны, плавно слиты вместе, фрагментарные рассказы о каждом периоде объединены вместе. Если читатели проанализируют эти истории индивидуально, они почувствуют храбрость и упорство Соколова, или почувствуют тоску Соколова по своей родине и семье, или испытают жестокость войны и концентрационных лагерей или другие ощущения, все они «интригующие кусочки» наглядно представляют нам образ героя. Когда читатели неосознанно связывают эти рассказы вместе через свои собственные ассоциации и воображение, у них возникает новая интерпретация этого рассказа с точки зрения общей перспективы. Как сказал Эйзенштейн, «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение» (Эйзенштейн 1999: 279). В рассказе нет прямого описания жестоких сцен войны, но с помощью рассказов героя Соколова читатели могут глубоко чувствовать преследование простых людей войной, а также почувствовать стойкость Соколова на войне, поскольку даже после многих невзгод он все еще может сохранять любовь к другим.

Шолохов использует монтаж, чтобы структура повествования рассказа была логично выстроена. Писатель использует повтор монтажа, чтобы представить кольцевую структуру. В начале рассказа написано: дорога прорвалась весенним дождем, «Они устало брели по направлению к переправе, но, поравнявшись с машиной, повернули ко мне» (М. Шолохов), и в конце рассказа описывается весенняя слякоть, и Соколов идет вперед с Ванюшкой, и горе и беда, вызванные войной, не могут остановить шаги жизни. «Кадры» повторения отцовства, весны и дорог заставляют читателей задуматься о том, что весна — это надежда и новое начало, дорога — это путь долгой жизни, и отец и сын охватывают поколения, пострадавшие от войны. Писатель также использует монтаж для того, чтобы дать читателям психологический намек. В начале рассказа сказано: Анатолий — родной сын Андрея Соколова — с детства был особенно талантлив в математике. И потом говорится: вскоре после того, как Соколов успешно вернулся на родину, он получил письмо от сына, в котором было написано, что в артиллерийском училищегодились его таланты к математике, и через год окончил университет, получил хорошую отметку и пошёл на фронт, уже став капитаном.

Когда Соколов устремился на поле битвы, в экранизации появляется крупный план разлуки с его женой и ее «руки, прижатые к груди», «белые губы», «широко раскрытые глаза, полные слез...». Шолохов не сразу сказал, что это было последнее расставание двоих, а из последующего повествования читатели узнают это, и в результате эта сцена производит глубокое впечатление на них. Каждый «кадр», описанный автором, имеет свое значение,

образы в рассказе становятся более наглядным с помощью монтажа. Например, писатель описал образ жены Соколова, используя всего четыре слова: смирная, веселая, угодливая и умница. Потом с помощью комбинации трех сценарных «кадров»: «Придешь с работы усталый, а иной раз и злой, как черт. Нет, на грубое слово она тебе не нагрубит в ответ», «Кое-когда бывало и так, что идешь домой и такие кренделя ногами выписываешь... Только посмеивается моя Иринка, да и то осторожно, чтобы я спяну не обиделся. Только слышу сквозь сон, что она по голове меня тихонько гладит рукою и шепчет что-то ласковое», «Утром она меня часа за два до работы на ноги подымет, чтобы я размялся. Знает, что на похмелье я ничего есть не буду, ну, достанет огурец соленный или еще что-нибудь по легости, нальет граненый стаканчик водки. «Похмелись, Андрюша, только больше не надо, мой милый»» (М. Шолохов). Образ жены в целом описан схематично.

Шолохов использует монтаж в области сюжета и образов, обогащая и совершенствуя повествовательную структуру рассказа, и в то же время, чтобы читатели преодолели ограничения времени и пространства и психологически осознали сорокалетнюю жизнь Соколова. Но когда повествовательный ритм прерывается, читатели испытывают непредсказуемые переживания, страхи, физиологические и психологические дискомфорты. Шолохов хорошо управляет ритмом повествования, чтобы читатели могли «по-настоящему» пережить страдания людей на войне.

Известный эстетик Чжу Гуанцянь сказал: «Ритм – это душа всего искусства» (Чжу Гуанцянь 2005: 49). В кино это искусство движения, и ритм фильма часто рассматривается как идеографическая функция монтажа. Как только ритм фильма теряется, утрачивается и направленность эмоций, продолжительность фильма сводится к абстрактной форме, поэтому зрители не могут испытать сочувствие к изображаемому. Советский кинорежиссер Пудовкин отметил, что «этот ритм зависит от относительной длины кусков, длина же кусков находится в органической зависимости от содержания каждого отдельного куска» (Пудовкин 1955: 49-86). Литературные произведения похожи на кино, в котором каждый кадр может вызывать внимание и напряжение зрителей, которые часто возникают из-за определенного ритмического распределения и обработки. Неожиданными и непредсказуемыми методами часто можно добиться сильного чувства ритма и получить неожиданные эффекты.

Расположение содержания рассказа – ключ к повествовательному ритму. В начале рассказа используются разделенные «кадры»: «начисто оголились пески левобережья Дона», «в степи вспухли набитые снегом лога и балки, взломав лед, бешено разыграли степные речки» (М. Шолохов), чтобы сформировать панорамный образ ранней послевоенной весны; читатели расслабленно принимают участие в сюжете. И в конце рассказа с помощью длинного «кадра», составленного отцом и сыном, ослабляется напряжение читателей, чтобы читатель вышел из истории, чтобы обдумать историю. Другие части рассказа плотно переплетаются: на войне Соколов попал в кольцо врага, был захвачен немецкими войсками в плен, убил в церкви предателя, сбежал из концентрационного лагеря, был арестован, допрошен полицейским и снова убежал, был назначен работать на машине, успешно использовал этот шанс вернуться в

Россию. Тем временем его жена умерла во время войны, но вскоре он получил письмо от сына, который пока был жив и стал капитаном, но в День Победы и он погибает, убитый немецким снайпером. Соколов раз за разом погружается в отчаяние в надежде на жизнь, появляется на краю смерти, при этом комбинация и переключение динамических и статических кадров усиливает чувство изображения, настроение читателей. «Ритм в фильме – выход и вход в продолжительное время» (Лу Сиюань 2019: 60), как будто читатели сами проводят машины через гору, взлетают и падают.

Соколов бежал из концентрационного лагеря, но ненадолго; был обнаружен; звук мотора и лай собак приближались, собаки безумно кусали Соколова, наконец, одна собака положила лапу на грудь Соколова и целилась ему в глотку. Сочетание динамических «кадров» со статическими (собаки, кусающие Соколова), сочетание динамических «кадров» (немец, бьющий Соколова) со статическим «кадром» окровавленного и оголённого Соколова передают читателям на слух и на зрение видеопсихологический опыт. Эти противоречивые фрагменты сплочены вместе запланированным и сознательным образом, в воображении и чувстве побуждают читателей к сознанию и эмоциональной активности. Когда Соколов пожаловался на добычу камней, немецкий военный вызвал его в кабинет для допроса. Шолохов подробно показал всю борьбу и фантазии Соколова по пути в кабинет: «Иду по лагерному двору, на звезды поглядываю, прощаюсь и с ними, думаю: «Вот и отмучился ты, Андрей Соколов, а по-лагерному — номер триста тридцать первый». Что-то жалко стало Иринку и детишек, а потом жаль эта утихла» (М. Шолохов). «Кадр» продлевается, действительно показывая читателям, что Соколов думает и чувствует перед лицом смерти.

Таким образом, писатель привлекает читателей к рассказу Соколова с помощью монтажных «кадров». По мере развития сюжета он постоянно ломает психологические ожидания читателей. Благодаря сочетанию динамических и статических «кадров», преобразованию мгновенных «кадров», выразительность рассказа протянута в пространстве и времени. Только уловив ритм повествования, читатель может избежать потери интереса. Читатели и Соколов смогут вместе испытать непредсказуемую, захватывающую и жестокую военную жизнь, достичь состояния сопереживания.

«Судьба человека» раскрывает реальную жизнь Советского Союза во времена Великой отечественной войны. Это жизнь, полная лишений, несчастий и слез. Но описывая реальную жизнь, Шолохов намеренно растягивает дистанцию между реальностью и текстом, вызывая у читателей эмоциональный резонанс, а также заставляет их рассуждать о глубине рассказа. Термин «психологическая дистанция», упомянутый Буллоу, значит «отделение объекта и его привлекательности от самого человека, а также к разделению между реальными потребностями, моралью, целями и интересами человека. Благодаря этому разделению некоторые аспекты повседневных вещей, некоторые аспекты, которые люди обычно игнорируют, привлекут наше внимание, встряхнут наши сердца и превращаются в художественное откровение» (Сантаяна 1982: 62).

Описывая опыт Соколова, Шолохов время от времени «выпрыгивает» из рассказа, давая читателям возможность рассмотреть все рационально. Когда Соколов говорил о расставании с женой, «Он на полуслове резко оборвал рассказ, и в наступившей тишине я услышал, как у него что-то клокочет и булькает в горле. Чужое волнение передалось и мне. Искося взглянул я на рассказчика, но ни единой слезинки не увидел в его словно бы мертвых, потухших глазах. Он сидел, понуро склонив голову, только большие, безвольно опущенные руки мелко дрожали, дрожал подбородок, дрожали твердые губы...» (М. Шолохов). С помощью крупного плана внимание сфокусировано на его «горле», «глазах», «больших руках», «подбородке» и «губах». Читатели будто стоят рядом с героем и чувствуют тоску Соколова по жене, а также его раскаяние, когда он рассказывает, как оттолкнул жену от себя в момент разлуки. Эмоции, передаваемые в манере поведения, глубже слов. Читатели узнали, что жена и дети Соколова погибли из-за войны, Шолохов переключил «кадр» на природу: «Мы закурили. В залитом полней водою лесу звонко выстукивал дятел. Все так же лениво шевелил сухие сережки на ольхе теплый ветер; все так же, словно под тугими белыми парусами, проплывали в вышней синеве облака, но уже иным показался мне в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовящийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни» (М. Шолохов). Это создает дистанцию от рассказа Соколова, позволит читателям сфокусировать воображаемое зрение, чтобы ощутить эмоциональный цвет истории самостоятельно.

Шолохов показывает читателям «настоящую», трагическую жизнь Соколова, и с погружением читателей в обстоятельства его драматической судьбы у них создается эстетическое напряжение. Транспортировка бомб для страны на войне, выживание после комы, побег из концентрационного лагеря, арест и вызов в полицию для допроса – все это создает ощущение, что Соколов случайно избежал смерти. Писатель сочетает разнородность жизни с внутренней печалью и отводит трагедию художественной формы от такой называемой трагедии в реальной жизни на умеренную дистанцию.

Что касается произведений классической литературы, читатели в разные времена имеют каждый раз новое толкование текста. Использование художественных навыков распознавания функций монтажа в рассказе «Судьба человека» позволяет читателям участвовать в рассказе, производить непрерывное психологическое восприятие и гештальт-процесс сюжета для лучшего понимания образов персонажей рассказа. С взлетом и падением ритма повествования читатели получают «реальный» жизненный опыт и достигают состояния сопереживания Соколову; Шолохов намеренно позволяет читателям погрузиться в «реальную» жизнь рассказа, поразмыслить о чем-то, выраженном писателем.

ЛИТЕРАТУРА

Пудовкин В. Кинорежиссер и кинотеатр: Избранные статьи. М.: Искусство, 1955.

Жэнь Гуансюань. Краткая история русской литературы. М.: Издательство Пекинского университета, 2006.

Лу Сиюань. Ритмический взгляд в теоретической системе Митри // Июань. 2019. №6. С. 60-63.

Сантаяна Дж. Чувство красоты / Перевод Мю Линчжу. М.: Издательство общественных наук Китая, 1982.

Чжу Гуанцянь. О поэзии. М.: Издательство Пекина, 2005.

Шолохов М.А. Судьба человека: Рассказы. М.: Сов. Россия, 1981. 128 с.

Эйзенштейн С.М. Теория монтажа, Перевод Фу Ланцэ, М.: Издательство кинематографии Китая, 1999.

REFERENCES

Pudovkin V. Kinorezhisser i kinoteatr: Izbrannye stat'i. Moscow: Iskusstvo, 1955. (in Russian).

Zhen' Guansyuan'. Kratkaya istoriya russkoi literatury. Moscow: Izdatel'stvo Pekinskogo universiteta, 2006. (in Russian).

Lu Siyuan'. Ritmicheskii vzglyad v teoreticheskoi sisteme Mitri // Iyuan'. 2019. No 6. P. 60-63.

Santayana Dzh. Chuvstvo krasoty / Perevod Myu Linchzhu. Moscow: Izdatel'stvo obshchestvennykh nauk Kitaya, 1982. (in Russian).

Chzhu Guantsyan'. O poezii. Moscow: Izdatel'stvo Pekina, 2005. (in Russian)

Sholokhov M.A. Sud'ba cheloveka: Rasskazy. Moscow: Sov. Rossiya, 1981. 128 p. (in Russian).

Eizenshtein S.M. Teoriya montazha, Perevod Fu Lantzse, Moscow: Izdatel'stvo kinematografii Kitaya, 1999. (in Russian).

© Чжу Цянь, 2021