

ТРАГИЧЕСКОЕ В ФИЛОСОФИИ МОНТАЖА.  
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАЗДВОЕННОСТИ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ  
ГЕРОИНИ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО *АННА КАРЕНИНА*

TRAGEDY IN THE PHILOSOPHY OF MONTAGE. AN ATTEMPT  
AT INTERPRETING THE SPLIT IMAGE OF THE MAIN CHARACTER  
OF L.N. TOLSTOY'S NOVEL *ANNA KARENINA*

НАТАЛИЯ КРУЛИКЕВИЧ

ABSTRACT. The article is an attempt at interpreting the tragic split in the artistic image of Anna Karenina – the main character in Leo Tolstoy's novel – from the perspective of the montage theory. The author seeks to demonstrate that the concept of montage (which was formulated by S. Eisenstein), when used as a research technique, plays a fundamental role in analyzing this literary text. A literary analysis of montage revealed the presence of a montage of antitheses, analogies, repetitions as well as leitmotifs, and emphasized the role of cinematographic detail and the main protagonist's split consciousness. It allowed the author to uncover important contexts for interpreting the category of tragedy.

Natalia Królikiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Попытка осмысления трагической раздвоенности художественного образа главной героини Л.Н. Толстого *Анна Каренина* с позиции монтажного мышления предполагает принятие как основополагающего принципа анализа литературного текста исследовательскую позицию, основанную на философии монтажа (разработанного С. Эйзенштейном). Для разработки вышеставленной задачи богатым источником вдохновения и научно-исследовательской концепции восприятия этого феномена (монтажа) как принципа культуры могут послужить не только исследования знаменитого режиссера, но и работы таких ученых, как Г. Козинцев, Ю. Селезнев, М. Ромм, Б. Эйхенбаум, В. Ждан<sup>1</sup> и др. Восприятие излюбленного толстовского дуализма сквозь призму монтажного мышления, согласно которому монтажно мыслить значит обладать способностью анализировать и синтезировать, то есть уметь раззять произведение на части и объединять части в единое целое

<sup>1</sup> Имеются ввиду следующие работы: Г.М. Козинцев, *Пространство трагедии*; Ю.И. Селезнев, *В мире Достоевского*; М.И. Ромм, *Беседы о кино*; Б.М. Эйхенбаум, *О литературе*; В.Н. Ждан, *Эстетика фильма*.

с целью создания качественно нового произведения<sup>2</sup>, кажется нам ценной попыткой обнаружения не только полифоничности, но также глубинных смысловых контекстов в художественном произведении.

Открытие такого универсального (только на первый взгляд) кинематографического приема, как монтаж, принадлежит Сергею Эйзенштейну. Для дальнейших рассуждений целесообразным будет напоминание о том, что в широком „эйзенштейнообразном“ смысле монтаж – это такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т.п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину<sup>3</sup>) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен<sup>4</sup>.

В ходе проницательного монтажного чтения, заключающегося в обнаружении в художественном тексте таких смысло-содержательных особенностей, как масштаб изображения, ракурс, точка съемки, перспектива, цвет, свет, ритм, внутрикадровый конфликт, внутренний монолог позволяет выявить взаимопроникающие семантические уровни в создании трагического образа главной героини романа Л.Н. Толстого, подчеркивая при этом запутанное, динамичное сознание героини, предсказывающее ее смерть.

Адаптируя кинематографическую перспективу анализа по отношению к исследуемому нами литературному произведению, жизнь главной героини романа можем воспринимать как делящийся на протяжении целого ее существования план-эпизод (кадр-эпизод), который можно рассматривать в категории узлового кадра. Тогда при анализе такого стержневого кадра и с учетом того, что монтаж – это маленькая драматургия, исследовательское внимание стоит обратить на вопросы межкадровой (имеется в виду склейка мизанкадров на основе их содержательного взаимодействия) и внутрикадровой (в пределах одного кадра, с использованием специфических выразительных средств киноискусства) композиции. Рассматривая создавшуюся ассоциацию жизни Анны с планом-эпизодом, нельзя не упомянуть о контрастном монтаже, основанном на противопоставлении. Так, межкадровая композиция подчеркивает концептуальное единство, характерное для творчества Толстого, – жизнь и смерть. Принимая во внимание сопряженность жиз-

<sup>2</sup> С.М. Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах*, т. II, Москва 1964, с. 180.

<sup>3</sup> М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе, Очерки по исторической поэтике*, [в:] его же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 234.

<sup>4</sup> С.М. Эйзенштейн, *Монтаж* 1938, [в:] его же, *Монтаж*, Москва 1998. с. 63.

ни и смерти в художественной реальности произведения, можно заметить, что главная концепция смысла жизни видится в неразрывном соотношении с ощущением трагизма конечности человеческого пребывания на земле (надлежит упомянуть о внутреннем раздвоении, противоречии главной героини, выраженном по принципу антитезы „Анна – человек” и „Анна – женщина”, которое в финале приводит ее к смерти, в котором любовь и смерть соединяются – эта философия смертной телесности найдет свое продолжение в *Крейцеровой сонате*). Герои великого прозаика испытываются осознанием собственной смертности (Анна проверяется дважды – в сцене родов и в трагическом финале). Можно напомнить, что смерть Анны предугадана с помощью интеллектуального монтажа в сцене конских скачек, когда Вронский из-за своей неловкости ломает хребет прекрасной кобыле Фру-Фру. Гибель лошади как бы предвещает судьбу Анны. Сопряженность жизни, смерти, любви, основополагающая для русского классика, становилась предметом его глубинного психологического исследования („диалектика души”, „живая жизнь”), отвергая сведение жизни к чувственному ради самоусовершенствования и благодетельной любви. Такая смена парадигм намечается в русской литературе второй половины XIX века, когда традиционный идеал семьи сменяется идеалом *нового человека*, для которого Эрос является средством духовного возрождения, а не деторождения. (*Крейцерову сонату* Толстой посвятил теме „деструктивный Эрос *versus* креативный Эрос”, глубоко анализируя историю брака Позднышева). В понимании великого классика для семейного счастья необходима духовная основа в жизни, объединяющая сердца в общем стремлении<sup>5</sup>.

Анализируя отличительные художественные особенности создания образа Анны Карениной, нельзя не обратить внимание на повторы ситуаций и портретов, выполняющих роль предсказаний и предвестий, равным образом используемых в ассоциативном монтаже (состоящем из монтажа лейтмотива, аналогий, антитез, полифонии). Обратясь к тексту, мы не можем не отметить странных повторяющихся обстоятельств в начале и в конце романа. Так, само знакомство Анны и Вронского, происходящее на станции Петербургской железной дороги, окрашено „дурным предзнаменованием”, которое интуитивно чувствует Анна, мысленно возвращаясь к нему в роковой день: „...Сторож, был ли он пьян или слишком закутан от сильного мороза, не слышал отодвигаемого задом поезда, и его раздавили”<sup>6</sup>. Зловещий образ железной дороги, как символ, заключающий в себе и зло цивилизации, и ложь жизни, и ужас страсти, может восприниматься как своеобраз-

<sup>5</sup> Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 т.*, т. VIII, Москва 1974, с. 133.

<sup>6</sup> Л.Н. Толстой, *Анна Каренина*, Москва 1967, с. 64.

ный монтаж лейтмотива, подчеркивающий симметричность композиции. С железной дорогой так или иначе связаны сразу несколько героев *Анны Карениной*: сама Анна, ее брат Степан Аркадьевич Облонский, домогающийся службы по железнодорожному ведомству, Левин, работающий над книгой о железнодорожных сообщениях, и даже сын Анны, увлекающийся игрой в железную дорогу. Повторяющимся мотивом этого средоточия порока (железной дороги) пронизан анализируемый роман, но отголоски зловещего символа будут еще звучать и в других сочинениях великого классика (*Власть тьмы*, *Крейцерова соната*).

Трагическое пророчество начертано и в изобразительно-монтажной композиции кадра, в котором „преступные объятия любовников” образно приравнены к убийству. Подобно талантливому оператору, Толстой пользуется съемкой в верхнем ракурсе – Вронский стоит над Анной, несчастной и побежденной, склонившей свою преступную голову. Изображение дано крупным планом, подчеркивая эмоциональное состояние главных героев, а также всесторонне представляя действие, создавая своеобразную монтажную метафору: опускаясь все ниже и ниже, Анна падает, тонет, приближаясь к неминуемой смерти.

[...] Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он стоял над нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем. – Анна! Анна! – говорил он дрожащим голосом. – Анна, ради Бога!... Но чем громче он говорил, тем ниже она опускала свою когда-то гордую, веселую, теперь же постыдную голову, и она вся сгибалась и падала с дивана, на котором сидела, на пол, к его ногам; она упала бы на ковер, если б он не держал ее. – Боже мой! Прости меня! – всхлипывая, говорила она, прижимая к своей груди его руки [...]. Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни [...]<sup>7</sup>.

Монтажный узел, наполненный эмоционально-смысловым началом, не случаен в тексте, он предвещает надвигающуюся катастрофу. Чем более физическая страсть завладевает Анной, тем более явной становится в ней телесная, а не „духовная красота”, которой был поражен вначале Вронский. Чем сильнее разгорается страсть, тем сильнее пылает скрывающийся в Анне огонь:

[...] Продолжала она... пылая жегшим ее лицо румянцем; Ее взгляд, прикосновение руки прожгли его; Взгляд ее зажегся знакомым ему огнем [...]; Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не веселый – он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Там же, с. 120.

<sup>8</sup> Там же, с. 126, 148, 167.

Зрительно различимой связью монтажных кадров (через фон, детали интерьерера, пейзажа) может послужить образ огня, переродившегося в пожар, который вырисовывается в художественной реальности романа своеобразной психологической деталью (как трагедия, неуправляемое стихийное бедствие). Состояние души Анны в этот момент, уподобляющееся пожару в ночи, обнаруживает полную потерю контроля над эмоциями. Этому образу вторит и черный бархат платья, и смоляные завитки на затылке: все вместе непроизвольно сочетается в ассоциативном образе мрака, смолы, огня – адского пламени.

Пугающим предвестием в художественной реальности романа выступает также образ метели, ассоциирующийся со страстью Анны. С этого момента начинается „раздвоение” главной героини, из глубин души поднимается „бесовское” начало. Круговерть метели отражается в ее сознании, которое начинает путаться, Каренина находится в состоянии полубреда-полусна:

Она чувствовала, что нервы ее, как струны, натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки. Она чувствовала, что глаза ее раскрываются больше и больше, что пальцы на руках и ногах нервно движутся, что в груди что-то давит дыханье и что все образы и звуки в этом колеблющемся полумраке с необычайной ясностью поражают ее. На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? [...] И что я сама тут? Я сама или другая?<sup>9</sup>

Можно заметить, что метель монтажным образом сопряжена с оконным и огненным мотивами в „метельных” сценах не только в *Анне Карениной*, но и в его эпопее: это неожиданно распахнувшееся окно в комнате княжны Марьи, когда ветер гасит горящую свечу и через это же окно няня видит едущего по „прешпекту” князя Андрея; это окно вагона, в котором едет Анна, в окно задувает ветер и светит „красный огонь”, слепящий глаза.

Думается, что „красный огонь” (ослепивший ей глаза) связан с мотивом металла, железа (Анна видит „согнутую тень” и слышит „стуки молотка по железу”), а следовательно, и с уродливым, пугающим образом мужика, сопутствующим почти всем главным событиям в жизни Анны. Этот персонаж, выпадающий, можно сказать, из повседневности (ездит первым классом, говорит по-французски и т.д.), становится в ключе метафорического монтажа (повторяющиеся внезапные вставки, нарушающие плавный ход действия, одновременно стимулирующие зрительское и читательское восприятие) символом греха Анны, эмблемой чего-то стыдливого, скрытого, сломанного и нездорового, таящегося в страсти Анны к Вронскому. Мужичок мал ростом, без-

<sup>9</sup> Там же, с. 364.

образен, неопрятен, у него взъерошенная борода; он часто нагибается. Легко пересекая границы между сном и явью, жуткий образ мужичка получает свое развитие в параллельных снах (что тоже можем отнести к параллельному монтажу) Карениной и ее возлюбленного. В таком метафорическом сопоставлении, по мнению некоторых исследователей, этот образ также соединяет в себе все характерные приметы кузнеца: он обладает безобразной внешностью и работает с огнем и железом, тем самым служит связующим звеном между двумя символическими образами – мужиком (кузнецом) и железной дорогой<sup>10</sup>.

Поскольку превалирующий интерес вызывает внутренняя речь толстовских персонажей, остановимся на этом явлении более подробно. Несмотря на то что вышеуказанное явление практиковалось и до Толстого, в читательском представлении внутренние монологи связаны с именем Толстого, как если бы он придумал эту форму. В дотолстовской литературе внешняя речь незаметно переходила во внутреннюю, ничем от нее не отличаясь. Толстой сделал внутреннюю речь в высшей степени заметной, функционально отделил ее от авторской речи и от разговорной речи персонажа. Изображение нерасчлененного и в то же время прерывистого потока сознания Толстой в самом деле создал впервые. Логическую же внутреннюю речь он превратил в особое, невиданно сильное средство анализа, обладающее как бы непосредственной достоверностью: человек анализирует сам себя, для большей ясности прибегая к расчлененным формулировкам<sup>11</sup>.

Он (Вронский) думал, что он меня знает. А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете знает меня. Я сама не знаю. Я знаю свои аппетиты, как говорят французы. Вот им хочется этого грязного мороженого. Это они знают наверное, – думала она, глядя на двух мальчиков, остановивших мороженника, который снимал с головы кадку и утирал концом полотенца потное лицо. – Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так же: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. Тютюкин, coiffeur... Je me fais coiffer par Тютюкин... Я это скажу ему, когда он приедет, – подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного. – Да и ничего смешного, веселого нет. Все гадко. Звонят к вечерне, и купец этот как аккуратно крестится! – точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся. Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ю. С а т о, В.В. С о р о к и н а, „Маленький мужик с взъерошенной бородой“ (Об одном символическом образе в „Анне Карениной“), „Philologia“ 1998, т. V, вып. 13, с. 39.

<sup>11</sup> Л.Я. Г и н з б у р г, О психологической прозе, Москва 1977, с. 290.

<sup>12</sup> Л.Н. Т о л с т о й, Анна Каренина, указ. соч., с. 645.

Гениально написанный внутренний монолог Анны перед самоубийством предвосхитил поток сознания романистов XX века. Но замечательно, что в этом монологе сталкиваются обе задачи, оба типа внутренней речи (логической и алогической). С одной стороны, это знаменитое: „Тютюкин Coiffeur... je me fais coiffer par Тютюкин...” чередование мыслей, бессвязных, но друг за друга цепляющихся, возникающих из перебоев случайных уличных впечатлений и неотвязного внутреннего присутствия переживаемой беды. И тут же, среди всего этого, настойчиво звучит знакомое толстовское рассудительство:

Ну, я получу развод, и буду женой Вронского. Что же, Кити перестанет так смотреть на меня, как она смотрела нынче? Нет. А Сережа перестанет спрашивать или думать о моих двух мужьях? А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мучение? Нет и нет! – ответила она себе теперь без малейшего колебания<sup>13</sup>.

Эта расчлененная речь нужна потому, что все предстало Анне „в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений” (этот пронзительный свет знаком и Левину, переживающему кризис). А поток алогических, извилистых ассоциаций нужен также – чтобы выразить грозно нарастающее, влекущее к смерти смятение души. Способ построения потока сознания героини с преобладающей прерывностью (дискретностью) изображений, его „разбитость” невольно наталкивают на мысль о его монтажной структуре. Рассматривая эти кадры ближе, можно заметить, что масштаб изображения (то средние планы – Анна глядит на пешеходов из окна коляски, то крупные – она замечает толстого, румяного господина с лысою лоснящеюся головой, выступивший пот на лице мороженника) лихорадочно сменяется (как ручей, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга), что зритель не в состоянии увидеть смены кадров. Найденная автором (режиссером) выигрышная точка съемки усиливает динамичность внутрикадровой композиции (Анна все время движется в коляске), зритель чувствует (и даже слышит грохот по мостовой), как качается коляска, несутся кони. Камера словно отождествляется с главной героиней, и благодаря динамике внешних перемещений (перед читателем мелькают кадры) ощущается ритм, а многократное повторение элементов (люди, дома, улицы, горы, дети) усиливает степень их воздействия на зрителя, который, находясь вместе с Анной как в сновидении (или в бреду), видит и слышит эти причудливо переплетающиеся образы. В вышеприведенном ракурсе монтажного мышления схожесть внут-

<sup>13</sup> Там же, с. 646.

ренного слова и диалогического кажется естественной, что также может подтверждать сомнения толстовской монологичности.

Небезынтересно будет отметить, что описание бальных туалетов, сделанное с необычной для Толстого тщательностью, наталкивает на мысль не только о противопоставлении двух героинь, но и вызывает интерес своим монтажным переплетением. Розовый цвет платья Кити – цвет девичества и невинности – становится колористическим символом Кити в романе. Не только платье, но и комната отражает ее характер: „Хорошенькая, розовенькая, с куколками *vieux sahe*, комнатка, такая же молоденькая, розовенькая и веселая, какую была сама Кити еще два месяца назад”<sup>14</sup>. Способность Кити легко краснеть, ее „румяные губы”, „румяные щеки”, „розовое маленькое ухо”, розовое платье, выбранное ею для бала, – эта отмеченная последовательность может обосновывать воплощение детской невинности, свежести, радостного (радужного) восприятия мира („сквозь розовые очки”). Анна же – в черном (вместо лилового) бархатном платье – составляет с Кити резкий контраст: день и ночь. Черный цвет – цвет ночи, греха – накладывает свой отпечаток на внешность Анны. Ею завладела страсть – страсть преступная и невозможная, и внутреннее состояние ее мгновенно отражается на внешности:

Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести<sup>15</sup>.

И хотя это наблюдение, очевидно, принадлежит Кити, так как оно предварено замечанием о том, что „какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны”, само построение фразы с анафорическим повтором, подчеркивающим слово „прелестна”, не слишком свойственное разговорной или внутренней мысленной речи (особенности которой Толстой мастерски передает) и обладающее двойственным значением („прелесть” в старославянском языке имеет и значение „соблазн”, „прельщение”), выдает здесь присутствие самого автора, который, очевидно, согласен с мнением Кити: „Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней”<sup>17</sup>. В таком контексте могут возникать ассоциации с осязаемостью (в категории „великого тела” Толстого) как личностным началом (тем, что составляет ее центр) в структурировании романа. Ощущения (телесность – шея, грудь, черные завит-

<sup>14</sup> Там же, с. 61.

<sup>15</sup> Там же, с. 79.



ки волос Анны, глаза княжны Марьи, Катюши Масловой как зеркало души) сопряжены у великого классика с духовной эманацией (и с „диалектикой души“). Причем иерархия ценностей в художественной реальности романа устанавливается (учреждается) в процессе глубокого чтения, восприятия в зависимости от точки зрения (угла, ракурса, перспективы), что, кажется, может ассоциироваться с оркестровой партитурой (с вертикальным монтажом в разумении Эйзенштейна), где каждая партия определенных инструментов развивается поступательными движениями по горизонтали, но не менее существенной является вертикальная музыкальная взаимосвязь элементов оркестра.

Приведенные проявления монтажа антитез, аналогий, повторов, лейтмотива, а также роль кинематографической детали обнаруживаются в художественной реальности романа. Достаточно привести пример сопряжения раздвоения сознания Анны и изменившейся перспективы восприятия мужа – вдруг Анна заметила огромные уши мужа. Подытоживая, монтаж, как нечто виртуальное и техническое, „работающая“ в связке с жестом, в художественной структуре произведения может восприниматься как „смыслопорождающее устройство“, понимаемое как реальное, живое. Монтажное мышление способствует выявлению особо значимых контекстов с точки зрения приближения к осмыслению трагического. Так, например, приобретенная привычка Анны „щуриться“ обозначает не только щурить глаза, полудрекать, но может вводить иной статус существования, бытия „на краю, на границе“, что в сочетании с интеллектуальным монтажом и соответствующими комментариями может влечь за собой взаимоприникающие смысловые уровни.

---

<sup>17</sup> Там же, с. 94.

