

# **W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY**

## **TOPOS DOMU DOŚWIADCZANIE ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI**

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

**Recenzenci:**

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz  
dr hab. Alina Orłowska  
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB  
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

**Projekt okładki:**

**Redakcja i korekta**

Barbara Piechowska (jęz. polski)  
Agata Rozumko (jęz. angielski)  
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)  
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

**Redakcja techniczna i skład:**

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-490-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa:

## SPIS TREŚCI

### Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności

<b>Wanda Supa</b> Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков	15
<b>Matylda Chrząszcz</b> Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku	31
<b>Элеонора Шестакова</b> Феноменология бездомности героев мотива <i>русский человек на rendez-vous</i> в русской словесности XIX – первой трети XX вв.	41
<b>Людмила Авдейчик</b> Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева	65
<b>Анна Булгакова</b> Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева <i>Жизнь человека</i>	83
<b>Марина Красильникова</b> Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века	95
<b>Алексей Овчаренко</b> Безбытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы	109
<b>Татьяна Комаровская</b> Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли <i>Частная жизнь</i>	117

<b>Янина Солдаткина</b> Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова и романе М. Петросян <i>Дом, в котором...</i>	123
<b>Надежда Злобина</b> Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского <i>Дом у дороги</i>	137
<b>Nadzieja Monachowicz</b> Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines	145
<b>Наталья Ковтун</b> <i>Изда – квартира – перекресток: к вопросу о самоопределении</i> героев в поздних текстах В. Шукшина	161
<b>Ирина Середа</b> Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина 1990-х–2010-х	179
<b>Олеся Никитина</b> Дом в сказках Леонида и Ирины Тютчевых <i>Зоки и Бада</i> и <i>Школа зоков и Бады</i>	187
<b>Paulina Charko-Klebot</b> Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami niektórych uralskich dramaturgów	195
<b>Grażyna Król</b> „Tylko mi Ziemi całej do życia brak”. O bezdomnościach Andrzeja Babińskiego	209
<b>Beata Morzyńska-Wrzosek</b> Doświadczenie zamieszkiwania bez zadomowienia. Na przykładzie twórczości Julii Hartwig	227
<b>Marta Niedziela-Janik</b> Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa <i>Koniec wieku</i>	245
<b>Сергей Преображенский</b> Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого дома	259

**Святлана Лясовіч**

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча) 267

## **Doświadczanie przestrzeni**

**Neonila Pawluk**

Печаль воспоминаний... Пространство – время – телесная проксемиа в рассказе *Поздний час* Ивана Бунина 279

**Вера Шульган**

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка 289

**Наталья Кнэхт**

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание 297

**Ілона Смаглій**

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко 307

**Юрий Подковырин**

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме 317

**Елена Гулевич**

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня* 333

**Ірина Кропивко**

Речовий світ людини у створенні метафоричного художнього простору у творах С. Поваляевої *Ексгумація міста та М. Туллі Сні й камені* 345

**Анна Кононова**

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков 363

**Елена Лепишева**

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси 377

Елена Гулевич

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

## Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня*

Как известно, творческий процесс сложен и индивидуален. Однако, при всей «загадочности творческого процесса, есть некоторые общие приемы, которые сознательно или бессознательно используют писатель и композитор, режиссер и художник. К числу таких приемов принадлежат поиски новых сочетаний звуков и слов, красок и форм, ассоциативных образов, обращенных к нашему опыту жизни, к нашей эмоциональной памяти»<sup>1</sup>, – отмечает Р. И. Салганик. Поиск новых сочетаний известных элементов, рекомбинации композиционных составляющих, выдвижение одних сюжетных сцен за счет смещения внимания с других, установка непредсказуемости сюжетного действия, ведущая к активной работе сознания реципиента, – все это было и остается одной из ключевых авторских задач. Достигаемая при этом большая степень несовпадения «горизонта ожидания» (термин Х. Р. Яусса) автора и читателя свидетельствует о мастерстве художника. Достижению эффекта нарушения «горизонта ожидания» читателя способствует применение повествовательного принципа монтажа. Прав Вяч. Вс. Иванов, который сказал, что «монтаж в широком смысле существовал всегда (...) и каждая новая эпоха отличается от другой степенью «монтажности»<sup>2</sup>.

Термин «монтаж» зародился в киноискусстве. Создателем теории монтажного кино принято считать С. Эйзенштейна. Он придавал монтажу основополагающее значение в ходе создания кинематографического действия, отмечал, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, в результате монтажа – неминуемо соединяются в новое

---

<sup>1</sup> Р.И. Салганик, *Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с. 5.

<sup>2</sup> В.В. Иванов, *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в.*, [в:] *Монтаж. Литература...*, с. 119.

представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»<sup>3</sup>. При этом С. Эйзенштейн подчеркивал, что соотнесение двух «монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение», так как «результат сопоставления качественно (...) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности»<sup>4</sup>. Данный тезис считает справедливым Р. И. Салганик, который отмечает, что монтаж, «оперируя известными образами мира (...), мысленно приводит их в соприкосновение в новых сочетаниях, и тогда вспыхивает догадка, гипотеза, видение нового механизма, процесса...»<sup>5</sup>. Таким образом, каждый «монтажный кусок» существует

уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа <...> заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно – в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему<sup>6</sup>.

При этом ключевое значение имеют элементы, которые подлежат монтажному воздействию:

изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их – именно их, а не других элементов – вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы<sup>7</sup>.

Л. В. Кулешов также отмечал факт того, что в монтажном движении значимы не сами по себе изображения, а их «комбинация», «сменяемость одного куска другим», система их чередования<sup>8</sup>.

Важность выбора монтажных элементов подчеркивала и Е. В. Тарнарукская, считая, что монтаж не является средством «автоматической спайки кадров ради сюжетного развертывания, но он играет большую роль в акцентуации произведения»<sup>9</sup>. При монтаже важен

<sup>3</sup> С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, [online], [http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s\\_montazh\\_1938.txt](http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_montazh_1938.txt), [10.09.2014].

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Р.И. Салганик, *Рекомбинации как творческий прием...*, с. 10.

<sup>6</sup> С.М. Эйзенштейн, *Монтаж...*

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Л.В. Кулешов, *Искусство кино (мой опыт)*, Ленинград 1929, с. 16.

<sup>9</sup> Е.В. Тарнарукская, *Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник*, „Известия Самарского научного центра РАН” 2012, № 2, Т. 14, с. 231.

выбор сюжетных элементов, которые – при всем своем различии и контрасте, – взаимодополняют друг друга, расставляют новые акценты, сливаясь в единое содержательное единство. Поэтому «выбор и подбор» элементов, составляющих монтажное единство, совершается исходя из «соотносительности этих кусков на основании зримого подобия или же зримого, контрастного отличия»<sup>10</sup>. Таким образом, элементы, которые могут составлять монтажное единство должны, с одной стороны, обладать рядом отличительных черт, с другой стороны, различие монтажных элементов не должно быть абсолютным, предполагая единство их внутренней организации.

Монтаж как принцип построения сюжетного действия широко представлен и в литературе. Здесь под монтажом понимают способ построения художественного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. С. Эйзенштейн писал о монтажном мастерстве Пушкина, Грибоедова и Толстого, Бирса и Мопассана, Л. да Винчи и Ч. Чаплина, Шекспира и Мильтона, Китса и Шелли, Маяковского и Блока. При этом, как отмечает В. С. Библер, «как только мы окунули понятие монтажа в прозу или поэзию, оно приобретает дополнительную напряженность и силу»<sup>11</sup>. Как и в киноискусстве, так и в литературе монтаж предполагает единство отдельных одноприродных элементов, либо общность взаимопротивоположных составляющих, которые при совмещении дают новую модель взаимодействия. Акцент при этом приходится на условия отсутствия внешней линии связи, на наличии тесных внутренних связей между элементами монтажа. Монтаж фиксирует те со- и противопоставления (подобия и контрасты, аналогии и антитезы), которые не продиктованы логикой изображаемого, но впрямую запечатлевают авторские ход мысли и ассоциации. При монтажном принципе сюжетной организации произведения внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями оказываются более важными, чем их внешние, предметные, пространственно-временные и причинно-следственные «сцепления»<sup>12</sup>.

Важнейшую черту художественного применения монтажа отметил Вяч. Вс. Иванов, который отмечал, что монтаж – это «попытка дробить фабулу, пытаясь уйти от ее линейности»<sup>13</sup>. Это способность

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> В.С. Библер, *Монтаж*, [online], [http://www.bibler.ru/bik\\_montazh.html](http://www.bibler.ru/bik_montazh.html), [10.09.2014].

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> В.В. Иванов, *Монтаж как принцип...*, с. 119.



совмещать в одном плоскостном пространстве разнохарактерные предметы. При этом ключевым является способ их сочетания, так как правильно подобранные «куски» должны слгаться в одно целое<sup>14</sup>. В отличие от «классического драматического диалога», как отмечает А. Г. Раппопорт, монтаж оказался особым способом совмещения в художественном произведении и словесного (идейного) и изобразительного материала (...). Монтажная композиция пошла по пути коллажа, разрывающего непрерывность речевой коммуникации (...), порождая порою диссонансы несовместимых форм. Так в поэтике стыка начинает обыгрываться диссонанс, «несовместимость тканей»<sup>15</sup> при условии их неперемного внутреннего единства.

Однако, при всей созидательности и многоплановости монтажа, в его конструктивной основе лежит деконструкция. Монтаж предполагает «раздробление и нелинейное членение хода романских событий»<sup>16</sup>. Как отмечал Вяч. Вс. Иванов, «монтаж всегда предполагает дробление. Целый предмет может быть дан не целиком, а показом разных его частей»<sup>17</sup>. Е. В. Тарнауцкая считает, что монтаж непременно предусматривает сюжетные трансформации, так как основное свойство монтажа – «рядопологать» удаленные по своим свойствам вещи»<sup>18</sup>. В произведении монтажные элементы

«существуют как разбегающиеся галактики (...). Но чем дальше они разлетаются, чем с большей силой они таят свое монтажное единство, тем более они провоцируют работу зрителя, слушателя по их соединению, монтированию. Монтаж монтирует – в одну вещь, в одно чувство, в одно сознание, в одну мысль – вещи, чувства, сознания, мысли, у которых радикальная «биологическая несовместимость», которые навсегда накануне полного отчуждения»<sup>19</sup>.

Таким образом, особенность монтажа в том, что он «одновременно несет пульсацию разряжения-сгущения (...) сгущения в синтаксисе, разряжения – в семантике»; выступает как «предельный разрыв

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> А.Г. Раппопорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа*, [в:] *Монтаж. Литература...*, с. 18.

<sup>16</sup> О.В. Курских, *Монтаж как литературно-художественный прием*, [в:] *Университетские чтения-2010. Мат. научно-метод. чтений ПГЛУ, Пятигорск 2010*, с. 50.

<sup>17</sup> В.В. Иванов, *Монтаж как принцип...*, с. 140.

<sup>18</sup> Е.В. Тарнауцкая, *Монтаж и фрагментарная проза...*, с. 230.

<sup>19</sup> В.С. Библер, *Монтаж*, [online].

вещей, в пределе разрушается непосредственно временное пространство логической связи»<sup>20</sup>.

На уровне художественного текста деструктивная природа монтажа репрезентирована тем, что между двумя монтажными фразами оказывается «гигантская пропасть»<sup>21</sup>. Данная нелинейность подачи материала предполагает наличие смысловых лакун. В процессе рецепции произведения эти лакуны «заполняются напряженной художественной творческой работой читателя»<sup>22</sup>. Проблемность замысла и неопределенность границ пронизывают все слои ««монтажного» художественного произведения, открывая свободу субъективной интерпретации художественного смысла»<sup>23</sup>.

В ходе рецепции монтажного произведения «бытие, данное в виде пластической ткани произведения, и мышление, данное в рефлексивном осознании конфликтных идей» в результате активной работы воспринимающего сознания пересекаются «в едином произведении (...) что ведет к активному сотворчеству»<sup>24</sup>. Автор снимает с себя ответственность за развитие сюжета и предлагает своим героям и читателям разделить ее с ним. Читатель в таких условиях – это не просто потребитель текста, а соучастник творческого процесса, создания единства произведения. Как отметил С. Эйзенштейн, именно монтаж, несмотря на «оборванность» и «обрывистость» обеспечивает логически связанное повествование и при условии полного авторского невмешательства, обеспечивает максимально взволнованное повествование и эмоциональность восприятия читателя/зрителя<sup>25</sup>. Это достигается высочайшей степенью активности его сознания не только в процессе оценки финальных элементов, но и в восстановлении связей между монтажными сценами в процессе движения сюжетного действия.

Монтажное начало является основой повествовательных стратегий американского писателя А. Бирса. В его произведениях присутствуют вставные рассказы, внезапные и немотивированные переходы от одних моментов жизни персонажей к другим, более ранним, а также «забегания» вперед, в будущее. Сюжеты его повестей и рассказов многолинейные, «сложенные» из нескольких самостоятель-

<sup>20</sup> В.С. Библер, *Монтаж...*

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> А.Г. Раппопорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа...*, с. 20.

<sup>24</sup> Там же, с. 21.

<sup>25</sup> С.М. Эйзенштейн, *Монтаж...*

ных узлов. Композиционно и содержательно значимым оказывается не мотивированное логикой протекание сюжетного действия, которое представлено как случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей; связь между узлами событий, действующими лицами основана на внутренних связях произведения, которые соединяют на первый взгляд разнонаправленные монтажные блоки произведения. Одним из примеров монтажной композиции произведения является рассказ *Добей меня* (1891). Действие происходит на поле боя после военных действий. Одним точным сухим предложением передана атмосфера произошедшего сражения: «Воздух был пропитан запахом битвы» (72)<sup>26</sup>. Находят раненых и убитых. Эту миссию в рассказе выполняет специальный отряд – похоронный взвод. Бирс описывает процедуру «сбора» погибших:

...убитых собирали по двенадцать-двадцать человек и складывали рядами (...). Попыток опознать трупы почти не было сделано (...). Имена мертвых победителей были известны и занесены в списки. Павшие солдаты противника вынуждены были довольствоваться простым пересчетом (72).

При этом Бирс с иронией отмечает: «Зато они получили сполна: многих из них пересчитали несколько раз...» (72). Описание данного процесса сухое и жесткое: «...оставалось (...) только похоронить убитых – «упаковать», как сказал один остряк из похоронного взвода. «Паковать» пришлось немало» (72).

На поле боя появляется капитан Мэдуэлл, который был «доблестным и умным солдатом, благородным человеком» (73). Среди трупов и «раненых, которых не нашли санитары и которые должны были провести беспокойную ночь под звездами...» (73), он находит своего подчиненного и друга сержанта Хэлкроу. Тот был смертельно ранен: «...большая рваная дыра в животе – была прикрыта землей и опавшими листьями. Из раны высывалась петля тонкой кишки» (75).

По выражению глаз сержанта было понятно, «что он о чем-то просит, глаза полны мольбы» (76). Капитан был уверен в том, что Хэлкроу умолял добить его. Мэдуэлл долго не решался на это. Он наблюдал невероятные страдания друга, его душили слезы. Наконец капитан решил прекратить мучения сержанта. Но нужна была проба, уверенность, что не дрогнет рука. Мэдуэлл подошел к лоша-

<sup>26</sup> Здесь и далее рассказ А. Бирса *Добей меня* цит. по изд.: А.Бирс, *Словарь Сатаны и рассказы*, Москва 1966, с. 72–77. В скобках представлены номера страниц из данного издания.

ди, «передняя нога которой была разбита ядром (...) и всадил пулю бедному животному между глаз» (76). Потом он приблизился к другу «приложил ствол ко лбу сержанта» (77). В данной сцене повествование предельно сжато и сухо. Бирс мастерски использует прием псевдоразвязки: «Выстрела не последовало. Последний патрон он потратил на лошадь» (77). Так, по стечению обстоятельств, по воле случая или по иронии судьбы, вышло так, что капитан не выполнил свой военный долг перед умирающим другом. Уверенность в том, что его слабование продлевает мучения друга, заставило капитана использовать последнюю возможность:

Он вынул шпагу, разорвал на умирающем рубашку, (...) поставил острие шпаги прямо на сердце (...). Он нажал на нее изо всех сил (...). Клинок вошел в грудь и сквозь нее – в землю (77).

Теперь капитан выполнил свой военный долг. Так считал он. Как только он это сделал, как вдруг «три человека появились из-за деревьев. Двое были санитарами» (77). Третьим был брат сержанта Хэлкроу. Это сцена развязки. Она репрезентирована лишь одним предложением, но с максимальной точностью попадания, рассчитанного на нарушение «горизонта ожидания» читателя. Развязка меняет понимание читателем всего произошедшего ранее, расставляет новые акценты, меняет их ценностную суть, трансформирует аспект показа главной дилеммы рассказа «убийство во спасение».

Максимально объективированное повествование Бирса и использование повествовательного принципа монтажа призывает к активной читательской позиции. В рассказе нет комментариев произошедшим событиям, нет оценки поступку героя. Возможность множественности интерпретации случившегося благодаря применению псевдоразвязки также предопределена авторской повествовательной моделью. Бирс не представляет происходящее как цепочку взаимосвязанных явлений. Писатель использует принцип монтажа, что позволяет производить пространственно-временные переключения, расфокусировку в пространственном, временном и психологическом планах, сочленять разнородные сцены и ситуации. Так, *внешний* уровень рассказа репрезентирован множеством смысловых лакун, которые дают начало многоверсионности трактовки событий. Рассказ представляет собой серию тесно взаимообусловленных монтажных картин, подчиненных строгой *внутренней* логике. Это обусловило нелинейность композиции и особенности повествовательной модели в рассказе, который являет собой своеобразную «модель для

сборки», работу над выстраиванием логики событий которой выполняет читатель.

С того момента, как капитан Мэдуэлл нашел своего смертельно раненого друга, повествование ведется от лица капитана, представлено его видение ситуации. Применение принципа «точки зрения», с одной стороны, делает происходящее максимально достоверным, с другой стороны, картина событий лимитирована видением одного героя. Читателю известно, что Мэдуэлл искренне любил своего друга, искал его после сражения, а обнаружив, захотел одного – избавить друга от невыносимых страданий, вызванных смертельным увечьем. Слова Мэдуэлла звучат убедительно и читатель может поверить в то, что взгляд сержанта Хэлкроу умолял об одном – о смерти: «в этом взгляде нельзя было ошибиться; слишком часто капитан видел его у тех, кто просил убить их» (76). Убийство – неискупный грех в мирной жизни, но спасение на войне. В этом эпизоде Бирс использует несобственно-прямую речь. Читателю известно, что перед капитаном была дилемма: убивать друга или не убивать (при условии вопрошающего взгляда последнего)? При этом Мэдуэлл-военный не колебался. У него не было и тени сомнения в том, что друг просит добить его. Единственное, что его сдерживало – это сам факт убийства как лишения жизни. В то же время он понимал, что война диктует свои правила и его поступок отвечает законам военного времени. В пользу военной эвтаназии, оправдывающей смерть как избавление, раздаётся крик души рассказчика: «мы даруем» смерть как «благословенное освобождение», как «обряд высшего сострадания», как «спасительное убийство» «даже самым низким существам» и отказываем в этом «лишь несчастным представителям нашей собственной расы» (76).

Применение принципа «точки зрения», заведомо сужающего горизонт понимания читателем произошедшего, ведет к тому, что читателю неизвестно, что произошло с сержантом на самом деле – был ли он ранен в бою, так как «не имел ни склонности, ни вкуса к военной службе» (74) или ко времени прихода капитана его, раненого, уже настигло стадо кабанов, неподалеку «шевелиющихся среди трупов» (75), и время от времени поднимающих свои «темно-красные морды» (76). В пользу данной версии говорит внешний вид сержанта: «форма его была в страшном беспорядке. Казалось, что ее ожесточенно рвали на куски, чтобы обнажить живот...» (75). Кроме того, странными были нанесенные увечья: «подобного ранения капитан Мэдуэлл, немало повидавший в жизни, никогда не встречал. Он не мог даже понять,

как оно было нанесено. Или объяснить сопутствующие обстоятельства...» (75).

Далее Бирс применяет параллельный монтаж – «чередование и сопоставление нескольких действий, которые происходят одновременно в разных местах»<sup>27</sup>. Путем реорганизации сюжетных составляющих, временных и пространственных элементов рассказа Бирса, вырисовывается следующая сюжетная схема: в ходе сражения сержант Хэлкроу был серьезно ранен. Появление санитаров с носилками и брата сержанта свидетельствует о том, что они оказались здесь не случайно, а целенаправленно. Вероятно, брат сержанта Хэлкроу нашел его, убедился, что ранение сержанта не было смертельным, и пошел за санитарями. В промежутке между уходом брата и приходом капитана Мэдуэлла раненого сержанта настигли кабаны. Это подтверждает тот факт, что они были неподалеку в тот момент, когда сержанта нашел капитан, об этом свидетельствует общее состояние и внешний вид сержанта, а также странный характер нанесенных увечий. Именно они нанесли ему уже *смертельную* рану. После этого сержанта нашел капитан. Он ускорил неминуемую смерть друга. Но того, что произошло между тем, когда сержанта Хэлкроу нашел его брат и пришествием кабанов не знали спешившие на помощь санитары и брат сержанта. Они наблюдают совершенно иную сцену: капитан зверски расправился со своим бывшим другом и подчиненным, вероятно, чтобы отомстить его брату, так как известно, что между капитаном и братом сержанта Хэлкроу были откровенно неприятельские отношения. Доказать обратное будет сложно, так как известно, что Крид Хэлкроу, брат убитого сержанта, «служил в том же полку майором. Это был циничный, мрачного вида человек и между ним и капитаном Мэдуэллом существовала естественная антипатия, обстоятельства разжигали ее и усиливали, пока не довели до активной враждебности» (74).

В свете данной линейной связи фактов, возможна иная трактовка и умоляющего взгляда сержанта. Вполне возможно, он просил убить его (после того, что с ним сделали кабаны). Возможно также, что безмолвная мольба относилась к призыву ускорить приход санитаров. Сержант знал, что брат пошел за помощью. Вполне вероятно и то, что он просил не добивать его, так как сержант надеялся на помощь санитаров, но знал о военных законах в отношении раненых.

<sup>27</sup> А.Г. Раппопорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа...*, с. 17.

С достаточной долей вероятности можно предположить, что мольба в его глазах была мольбой о скорейшем спасении, а не о смерти. Эту версию подтверждает сцена, когда Мэдуэлл приставил шпагу к груди сержанта: «умирающий (...) бросил правую руку на грудь и схватился за сталь с такой силой, что было видно, как побелели суставы пальцев» (77). Это были «страшные, но тщетные усилия» (77). Были и последние предсмертные «усилия вытащить клинок», которые «расширили рану» (77).

Таким образом, применение повествовательного принципа монтажа позволяет Бирсу «сгущать» (термин Иванова) время, производить резкие скачки от одного кадра рассказа к другому, сопоставлять и рекомбинировать события прошлого и настоящего так, что каждый раз дает новый неожиданный сюжетный виток. На внешнем уровне рассказа монтажные картины не имеют между собой причинно-следственных связей, пространственно-временные сцепления событий слабы. Повествование строится на контрапункте столкнувшихся монтажных кусков, где каждый последующий элемент не пристраивается рядом с предыдущим, а накладывается на них. При этом изображенное прочно и надежно смонтировано энергией авторской мысли. Скачкообразно чередующиеся «кадры», отстающие друг от друга и одновременно пересекающиеся по времени и в пространстве, вносят каждый свое напряжение, свой эмоциональный климат, свой образ действительности. «Сплавляясь» в единую повествовательную реальность, эти ситуации-фрагменты дают новый образ действительности».

**SUMMARY****Narrative Principle of Montage in the story “*The Coup de Grace*”  
by Ambrose Bierce**

The aim of this article is to reveal the poetics of the story “*The Coup de Grace*” (1891) by Ambrose Bierce. The formal and content peculiarities of the work are predetermined by the use of the montage principle. The interrelation of the principle in the art of cinema and literary art is presented. The peculiarities of the montage principle in literary art are investigated. It is stated that the use of the given principle as a technique for plot presentation leads to conciseness of the narration on a formal level, plot tension on the level of content and reader’s cognitive activity as it presupposes many “notional gaps” and undertone.

Keywords: montage, recombination, “notional gap”, montage scene, non-linear type of narration, “point of vision” principle.

Ключевые слова: монтаж, рекомбинации, «смысловая лакуна», монтажная картина, нелинейность повествования, принцип «точки зрения».