
О ПРИНЦИПАХ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА В ОЧЕРКАХ УДАРНИКОВ КОНЦА 1920-х — НАЧАЛА 1930-х ГОДОВ

О.С. Завьялова

Кафедра русского языка и методики его преподавания
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

Анализируется композиция текста художественно-документальной прозы (очерка ударника) с целью продемонстрировать, как реализовался принцип кинематографичности (один из ключевых принципов поэтики искусства 1920—1930-х гг.) в литературном тексте. Дается объяснение доминирования этого принципа в искусстве тех лет.

Ключевые слова: очерки ударников, литературная эволюция, принцип кинематографичности, монтажный метод, ритм текста.

Начавшаяся эпоха индустриализации, масштабного преобразования страны выдвинула на первый план документальное искусство, что было связано с необходимостью пропаганды насущных задач государственного строительства. Уже скоро стало понятно, что простая фото-, кино-, словофиксация факта (в форме «газетно-репортерского очерка») не обладает идеологической действенностью. Критики, сами творческие работники заговорили о том, что лишь художественно организованный материал, материал, вызывающий эстетические эмоции, может способствовать превращению информации в часть системы ценностей человека или изменению с ее помощью сложившейся системы ценностей [9; 22], другими словами, может быть идеологически эффективным. Так, тогдашний теоретик фотожурналистики Л. Межеричер писал: «...Задача фоторепортера как агитатора и пропагандиста: выполняя снимок, который пропагандирует определенную идею, все оформление снимка подчинить выражению этой же идеи; сделать это оформление таким, чтобы идея возбуждала зрителя в определенном, необходимом направлении, — одним словом, создать не просто снимок, но выразительный художественный снимок» [11; 22]. В 1930-е гг., по свидетельству Л. Межеричера, «фотография в лице лучшей части фоторепортажа и рабочего фотолюбительства, облеклась в формы активные и выразительные — в формы художественные» [12; 6]. Именно в эти годы были созданы произведения Макса Альперта, Анатолия Скурихина, Ивана Шагина, Аркадия Шайхета, Евгения Халдея, Георгия Зельмы и др., в которых запечатлены образы творцов индустриализации. Эти фотографии стали классикой советского фотоискусства (1).

Точка зрения, подобная той, что мы находим в статьях Л. Межеричера, неоднократно высказывалась с конца 1920-х гг. на страницах литературных журналов, в постановлениях РАПП. Выдвигалось требование преодолеть шаблон, отказаться от многочисленных сводок цифр и пересказа биографии, сухого перечня и регистрации фактов, а вместо этого «показать биографию героя [труда] в художественных, активно воздействующих на читателя образах» (выделено нами — О.З.) [15. С. 44].

Важно подчеркнуть, что призыв этот был обращен не только к профессиональным писателям и журналистам. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. литература в СССР стала «подлинно массовой»: писательские организации пополнили тысячи новых членов, тысячи рабкоров и селькоров, наконец, за перо взялись ударники труда. А. Амстердам пишет, что «поэзия прочно вошла в быт. ... Поэт Лугарин (один из ударников Магнитки) прямо отмечает этот, так сказать, массовый процесс „рождения“ поэтов: „Оставим камни, — Разве дело в этом? Здесь можно сделать Не только лишь спецом, Но даже можно Сделаться поэтом“» [1. С. 100]. А.М. Горький приводит такие факты: «...армия рабкоров увеличивается сказочно: в 1928 году их было 500 тысяч, а в 1930 — около 2 миллионов. Это уже не однородная масса, в ней каждая единица более или менее ясно сознает общую цель рабочего класса и значение своего личного труда» [3. С. 396].

Насколько успешно этим непрофессиональным авторам удалось выполнить намеченное? В «разборах продукции» писателей-ударников на страницах «Литературной учебы» начала 1930-х гг. (2) мы находим немало критических (в большинстве своем справедливых) замечаний в адрес сочинений начинающих авторов. Оценивая эти сочинения как бесспорный *литературный факт* (в терминологии Ю.Н. Тынянова [18]), критики, однако же, грешат *схематизмом* при разборе художественных достоинств этих произведений: «Мы имеем новый тип очерка, соединяющий документальность газеты и типизирующую образность и сюжет рассказа. Мы имеем определившиеся языковые, стилистические тенденции, выросшие на основе сближения „литературного“ языка с языком пролетариата и с языком современной газеты» [15. С. 32].

Отметим еще одно существенное отличие метода «разбора продукции»: отсутствие у критиков установки на анализ именно нового литературного факта. Анализ зачастую производится путем сопоставления с известными аналогами. Так, Н. Степанов, давая рекомендации, как строить описание «героя большевистских темпов», в качестве литературного примера приводит описание персонажа из очерка Г. Успенского. Эта своего рода ненацеленность на поиск нового: новых форм выражения, новых приемов построения текста — обуславливает, как представляется, неполноту анализа и, таким образом, подтверждает справедливость тезиса Ю.Н. Тынянова о неверности статического подхода при оценке литературного факта.

В настоящей статье мы (еще раз подчеркнем: не подвергая сомнению выводы специалистов, сделанные в работах 1930-х гг.) попытаемся рассмотреть очерки ударников как новый литературный факт в контексте литературной эволюции (3), в контексте развития искусства тех лет.

Очевидно, что рамки статьи не позволяют дать полную характеристику материала. Мы остановимся лишь на одной художественной особенности этих произведений, выделенной в названии статьи.

Историки искусства (литературы как вида искусства), как правило, связывают его развитие с общественно-политическими изменениями. Вяч. Полонский предостерегал против грубого социологизма при объяснении причин, обусловивших появление новых форм, новых тем в искусстве: «Нельзя отрицать влияния политического или экономического на искусство. Но в теоретическом плане необходимо

понимать, что влияние нового класса на развитие искусства идет *не путем голого принуждения ... Внутреннее* [выделено нами — О.З.] развитие искусства с изменением общественных отношений, в результате глубочайших молекулярных процессов выдвигает художников с новым взглядом на мир, с новой психологией, с новыми точками зрения, а значит, и с новыми художественными приемами» [13. С. 229—230].

Что характеризовало *внутреннее* развитие искусства в интересующий нас период?

В.И. Тасалов, говоря об искусстве предреволюционных десятилетий, важнейшими его чертами называет, с одной стороны, устремление к наибольшей выразительности специфических средств каждого искусства, а с другой стороны, межвидовой синтез искусств. В качестве примеров исследователь называет живопись Врубеля, музыку Скрябина, Стравинского и Прокофьева, творчество Рериха, Бёнуа, Кустодиева, Добужинского, Блока, Белого, Маяковского, Хлебникова, Пастернака, Цветаевой [17].

Революционные потрясения, преобразование самого уклада жизни, изменение самого отношения искусства и действительности (теперь искусство осознается, прежде всего, как инструмент переустройства действительности) не «отменили» автоматически интегративных тенденций, сложившихся в искусстве предреволюционной эпохи. Напротив, ключевым принципом, характеризующим искусство 1930-х гг., как показал В.И. Тасалов, стал принцип «кинематографичности». Под кинематографичностью понимается синтезирование воедино в произведении искусства всех качеств художественной формы: картинности, музыкальности, словесного оформления жизненных отношений и т.п. (4).

В искусстве 1920—1930-х гг., в отличие от искусства предреволюционных лет, синтетическая художественная форма облекала исторически новый жизненный материал. А сами произведения (еще раз напомним) служили средством преобразования самой действительности.

Каким же образом реализовался принцип кинематографичности в художественно-документальном произведении, имевшем, помимо всего, еще и прагматическую направленность? Обратимся к тексту — очерку рабочего завода «Серп и молот» Н. Михайлова «В боях за металл».

Д.Д. Шостакович неоднократно говорил, что воспринимает чеховскую повесть «Черный монах» как «вещь, построенную в сонатной форме» [19]. Очерк же Н. Михайлова воспринимается как вещь, построенная в форме заключительного номера из сюиты Г.В. Свиридова «Время, вперед!» (5), вернее, его ритмического повтора.

В этом номере из свиридовской сюиты обращает на себя внимание напряженный, заражающий своей энергетикой ритм оркестра, в который врываются духовые — сильные, свободные, звучные. Если попытаться схематически представить ритмическую композицию очерка Н. Михайлова «В боях за металл», то мы увидим, что в основе ее лежит повтор — повтор эпизодов, в которых автор описывает сам процесс работы.

Как же строятся эти эпизоды, объем которых колеблется от нескольких абзацев до нескольких страниц? Нас прежде всего интересует синтаксическая организация текста.

Не успевает кончить смена — мы уже начинаем разбивать сутунку. Раскаленная добела, она покрыта, словно язычками, мелкой окалиной. Раньше вальцовщик ждал, пока подручный сложит пару сутунок и подаст ему. Теперь вальцовщик, пока подручный складывает, берется за следующую пару. Вместо семи минут, мы пропускаем таким образом пятьдесят штук в пять минут. На каждой печке мы экономим в час две минуты. За 6 часов 12 минут экономии — 15 лишних пакетов.

Пока мы разбиваем сутунку, Васька Романов уже готовит нам отделочный стан — устанавливает болты. Сварщик караулит у печки.

Первая штука. Словно за шиворот хватает ее вальцовщик, сует в валы и раскатанную бросает складальщику. Этот сгибает полосу вдвое, бросает сварщику. Тот сажает ее в печь. Три раза мы пропускаем каждую штуку и каждый раз сгибаем ее вдвое. В последний раз из одной болванки получается жестяная тетрадка из восьми листов — «пакет».

Вальцовщик усиливает темп. Мы замыкаемся в огненном кольце. Не успевшая остыть болванка гуляет в наших руках. «Дашь! — Дашь!» — слышно от печей.

Васька гнет пакеты. Курашевский бросает их, не успевая остудить клещей.

— Погнали! — с завистью говорит Антоха с четвертого стана. За последнее время они все отстают от нас на 20—30 штук.

— Эх! — Звонче гремят клещи.

Кружится в печах огненная метель. Устает один — его сменяет другой. С тяжелого участка работы переходит на легкий.

Мы забыли, кто из нас где работает, — каждый идет туда, куда нужно *именно сейчас*, чтобы на разорвалось дружное кольцо.

Один за всех, все за одного.

Кажется, время остановилось. Мы сыплем печку за печкой... Теперь, пока складальщик разбивает сутунку, вальцовщик чистит наждаком валик. Это устраняет перерывы.

Последний час работы.

— Последний час работы! — весело кричит Ванька Романов. Волосы его выбились из-под кепки. Лицо покрыто копотью.

— Пятилетку в четыре года, — снова орет он и начинает пускать “дуплетом” два пакета сразу.

Наша бригада сдержала свое слово. Мы выбрасываем последний пакет без девяти минут двенадцать. На марке надпись:

0,24

710 X 508

6/III — 30 г. 330 шт.

РОМАНОВ

— В баню!

Измученные, насквозь мокрые от пота, мы идем, положив на плечи клещи. Бригадники провожают нас улыбками.

— Ну и ударники!

За двадцать дней марта наш цех выполнил задание на 115 процентов. Панин дал 129 процентов, Руднев — 127, Макаров — 123, Вася Кузнецов и Дуплищев — по 120 процентов. За весь март цех дал 127 процентов выработки.

Это — пятилетка в четыре года.

В цитированном фрагменте прежде всего отсутствует связность, свойственная, например, очеркам Г. Успенского, очерку современника ударников, Вяч. Полонского, посвященному строительству Магнитогорского металлургического комбината (6). Так, повествование, характеризующееся единством сюжета, единством места и времени, разбивается на две части. Графически, лексически (*Первая штука*), синтаксически (в ряд предложений, реализующих модель «субъект и его действие», включается номинативное предложение) внимание читателя (зрителя) акцентируется на начале работы. В тексте почти нет подчинительных союзов, вводных слов, указывающих на логические отношения между элементами текста.

В композиции очерка Н. Михайлова значительное место занимают репродуктивно-повествовательные фрагменты (7), которых в «классическом» очерке практически нет. Вместе с тем повествование в репродуктивном регистре не ведется по распространенной в художественном тексте схеме, где глаголы динамического действия последовательно ведут сюжетный эпизод от завязки к развязке, при этом каждое сюжетное звено получает свое именование. В очерке же Н. Михайлова автор не фиксирует последовательно каждое сюжетно значимое действие, а выхватывает — как будто с помощью камеры — лишь некоторые из них.

В основе построения репродуктивных композитивов лежит принцип количественной эквивалентности: «отдельные элементы содержания названы каждый раз при помощи одного наименования, в результате чего ... состав отдельных членов предложения и синтагм отличается относительной несложностью, а семантическом плане наблюдается тенденция к четкому разграничению значений» [8. С. 302]. Благодаря этому приему читательское восприятие сосредоточивается на самом ходе повествования, на событийном плане [8. С. 303]. Добавим, что подобное синтаксическое «обособление» каждого элемента информации помогает выделить его в сознании воспринимающего субъекта, отграничить одно действие, одно «событие» от другого.

В связи с этим необходимо специально остановиться на грамматической форме предикатов и их синтаксической функции. В тексте очерка мы наблюдаем последовательное чередование форм настоящего и прошедшего времени, настоящего актуального и настоящего узуального времени. В описываемых фрагментах (кульминационных эпизодах очерка) повествование переключается на настоящее актуальное. Автору нужно не просто передать прямое восприятие события, но и с помощью доступных ему языковых средств усилить иллюзию «совершаемости» действия перед читателем, зрителем. Именно для этого избирается форма настоящего времени [10]. Если задать вопрос: какова синтаксическая функция предикатов (*хватает, сует, бросает, гибает, сажает, гнет* и др.), то окажется, что она двойственна. С одной стороны, эти предикаты сообщают о действиях, которые сменяют друг друга (*хватает* → *сует* → *гнет* и т.д.), значит, эти глаголы реали-

зуют аористивную функцию. С другой стороны, форма настоящего времени предикатов, выделенность, «повышенная приближенность» к читателю (зрителю) каждого действия, дают основание говорить о том, что эти глаголы выполняют имперфективную процессуальную функцию: действия рассматриваются, переживаются автором и читателем в каждой их микрофазе.

И здесь очерк Н. Михайлова (и не только этого автора) отличается по своему стилю от «классического» очерка (8). По структуре анализируемые репродуктивные композитивы ближе всего киносценариям, авторы которых используют схожие с описанными нами приемы. Приведем отрывок из киносценария С.М. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“», из знаменитого эпизода «Лестница в Одессе»:

38. Ноги вбок бегут. Мать и дети на аппарат.
39. В движении по спуску. Мать с двумя ребятами.
40. Выстрел.
41. Мальчик падает.
42. КР. Мальчик кричит.
43. Мать повернулась, закричала.
44. Ноги пробегают по мальчику.
- 44а. Мать (крупнее [чем в] 43).
45. Прибиваются к стене. В ногах путаются ребята [20. С. 58].

Фрагменты текста в репродуктивном регистре формируются преимущественно предложениями, реализующими модель с типовым значением «субъект и его действие», более того, в тексте представлены базовые, изосемические модели, в которых позицию предиката занимают акциональные глаголы (9) (*хватает, сует, гнет, бросает* и т.д.). Этот тактический прием способствует нагнетанию темпа повествования: «Течение времени, в частности, зависит от того, насколько тесно, „компактно“ изображаются события... Большое количество событий, совершающихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени» [10. С. 216].

Если же в репродуктивном регистре появляются фрагменты, «выпадающие» из сюжетного ряда, предложения, реализующие модели с иным типовым значением, то зададим вопрос: каков художественный эффект от включения их в текст?

- Эх! — Звонче *гремят* клещи.
Кружится в печах огненная метель.

Здесь важно не только то, что эти модели «разрывают» ряд глаголов динамического действия, сменяющих друг друга, которые являются главным инструментом передачи сюжетного движения. Важно еще и то, что в этих моделях меняется субъект, или же объект изображения (человек, группа людей → неодушевленный предмет), а само изображение дано как будто бы на максимальном фокусном расстоянии камеры, необходимом для того, чтобы выделить только лишь этот предмет, часть предмета. Более того, изобразительный план усиливается, акцентируется, обогащается благодаря использованию *частоперцептивной* номинации события, которая опирается на слуховой канал восприятия [7. С. 415]: «— Эх! — Звонче *гремят* клещи».

Для чего нужен этот акцент на детали, а фактически акцент на времени — показ времени по-кинематографически: крупным планом? В.И. Пудовкин писал:

Когда режиссер снимает сцену, он меняет положение аппарата, то приближая, то отдаляя его от актера, в зависимости от того, на чем он сосредоточивает внимание зрителя — на общем ли движении, или на отдельном лице. Так овладевает он пространственным построением сцены. Почему же не делать того же и с временем? Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее таким образом особенно выпуклой и невиданно ясной?..

Я попробовал мысленно снять и смонтировать косьбу травы примерно так:

1. Стоит человек, обнаженный по пояс. В его руках коса. Пауза. Он взмахивает косой. (Все движение идет нормально быстро, то есть снято с нормальной быстротой).

2. Взмах косы продолжается. Спина и плечи человека. Медленно переливаются, напрягаясь, мускулы. (Снято «цайт-лупой» очень быстро, отчего движение на экране получается чрезвычайно медленным).

3. Лезвие косы на кульминационной точке медлительно переворачивается. Солнечный блик загорается и тухнет. (Съемка «цайт-лупой»).

4. Летит вниз лезвие (нормальная скорость).

5. Весь человек с нормальной быстротой провел косой по траве. Взмахнул — провел. Взмахнул — провел. Взмахнул... [14. С. 31].

В приведенном эпизоде из очерка Н. Михайлова мы видим похожую попытку овладеть временем: то ускорить его, то замедлить, дать крупным планом. Более того, время не просто является объектом изображения, оно напряженно переживается действующими лицами: «Кажется, время остановилось», — это предложение, завершающее фрагмент в информативном регистре, безусловно, отражает точку зрения персонажей.

Какова же тактическая цель автора? Для чего нужна эта остановка времени? Она прежде всего позволяет мотивировать введение в текст информативного компонента, в котором автор дает характеристику работы и самих работающих.

Но главным образом пауза нужна для того, чтобы подчеркнуть мощь финального рывка, выделить кульминацию эпизода:

Последний час работы.

— Последний час работы! — весело кричит Ванька Романов. Волосы его выбились из-под кепки. Лицо покрыто копотью.

— Пятилетку в четыре года, — снова орет он и начинает пускать “дуплетом” два пакета сразу.

Наша бригада сдержала свое слово. Мы выбрасываем последний пакет без девяти минут двенадцать. На марке надпись:

0,24

710 X 508

6/III — 30 г. 330 шт.

РОМАНОВ

Резкая смена темпа, финальное ускорение передается с помощью синтаксической организации текста. Лаконизм и стремительность повествованию добавляет

прием, с помощью которого показан итог работы: он представлен не в форме вставки в информативном регистре, а редуцируется до надписи на марке, которая составляет своего рода «кадр», предъявляемый читателю (зрителю) одновременно.

Как видим, ритмическая композиция рассматриваемого фрагмента из очерка Н. Михайлова действительно напоминает по форме заключительный номер из сюиты Г.В. Свиридова «Время, вперед!». Рисунок ее таков: стремительно возрастающий темп повествования, который вдруг сменяется почти что остановкой (остановками) времени, — и кульминация: в произведении Г.В. Свиридова мощную пульсацию оркестра властно перекрывают духовые. В очерке же Н. Михайлова крупным планом даются несколько кадров, которые демонстрируют победу над временем, торжество человека-творца. Чтобы быть убедительнее, процитируем заключение еще одного подобного эпизода:

Последняя печь. Ровно гудит маховик. Кланяются беспрерывно утиными носами ножницы. Кадят синим дымом шейки валов. Красные пакеты, красные печи... Тихо... Почти через каждые пять минут один сменяет другого. За часами, за печью — много ли там осталось — следят все.

— Много там? — кричат Иванову.

Иванов мотает головой: нет.

Последний пакет. Минуту на чистку валика. Романов начинает катать на отделку.

Вырезка из заводской газеты «Мартеновка»:

НОВЫЙ РЕКОРД

28 сентября ударная бригада им. XVI парт'езда вальцовщика Романова в составе: Романова (вальцовщик), Михайлова (складальщик), Сорокина (сварщик), Иванова (подручный сварщика), Данилова (пом. складальщика), Маскальского (пом. сварщика), Терентьева (первый подручный вальцовщика), Усманова (заготовщик), Бурцева (второй подручный вальцовщика), Алексеева (кочегар, ан заводе один месяц) дала **рекордную, до сих пор никем не выполненную работу: 350 штук жести в 8 листов.**

Зав. цехом *Монгер*

Председатель цехкома *Дорожкин*

Секретарь цехячейки *Пташкин*

Приведенные отрывки из очерка Н. Михайлова являются примером получившей широкое распространение в те годы актуализирующей прозы (термин предложен Н.Д. Арутюновой [2. С. 485—488]). Если же следовать С.М. Эйзенштейну, выводы которого основаны на исследовании не только литературного материала, но и произведений других видов искусства (живописи, музыки, кино), то в данном случае мы можем говорить о реализации монтажного метода в литературном тексте. Интересно и очень точно наблюдение великого режиссера и теоретика искусства: «Самый принцип монтажа, так и все своеобразие его строя — суть точный сколок с языка взволнованной эмоциональной речи» [22. С. 175] (10).

Именно использование монтажного метода обуславливает синтетизм формы («кинематографичности»): так, например, музыкальность создается за счет ритмизации текста, которая достигается с помощью грамматических средств, а также благодаря повторам тематически близких фрагментов — каждый раз в новой художественной целостности.

С.М. Эйзенштейн показал, что приемы монтажного письма не являются открытием 20 века, они уже встречались на протяжении истории искусств.

Почему же этот конструктивный принцип (термин Ю.Н. Тынянова [18]), бывший ранее на периферии, стал доминирующим в искусстве 1920—1930 гг.?

С одной стороны, это доминирование, по-видимому, отражает один из законов отношения искусства и действительности: «Прослеживая историю подъемов и спадов обострения монтажного метода на протяжении истории искусств, — замечает С.М. Эйзенштейн, — приходишь к тому убеждению, что ... в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перекройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью» [24. С. 332].

С другой стороны, история еще не знала такой масштабной «перекройки действительности», а главное, такого активного участия в этом процессе искусства, как это было в СССР в 1920—1930 гг. Почему же монтажный метод стал одним из значимых художественных приемов в художественно-документальной литературе этого времени, в произведениях, в функцию которых входила пропаганда важнейших задач государства?

Очерк (один из видов художественно-документальной литературы) должен был не просто представить читателю факты, а представить их в «педагогически убедительном» виде. Культурно-историческое значение очерка в рассматриваемую эпоху чрезвычайно велико: так, если в 1870-е гг. писатели-народники обращались к форме очерка, чтобы «разрушить представление о... развернуть атаку на...» [6. С. 123], то в 1920—1930-е гг. очерк был призван не просто внушить какую-либо мысль, *создать или разрушить представление* о чем-либо, но сформировать *потребность к действию*, побудить читателя действовать определенным образом. При объяснении выбора того или иного приема текстовой тактики автором (в нашем случае — композиционного принципа) важно учесть еще и фактор адресата — специфику читательской аудитории очерков ударников. Так, А.М. Горький в предисловии к книге ударника К. Гудок-Еремеева «Донбасс героический» писал, что «сотни ее следует отправить на Урал, на Магнитострой, в Кузнецкий район — всюду, где работают под землей и где тяжесть труда требует повышения энергии» [5; 6]

С.М. Эйзенштейн неслучайно называл композицию обнаженным нервом художественного намерения, мышления и идеологии [24. С. 273]. Благодаря монтажной композиции факт, во-первых, сохраняет свою документальность, а во-вторых, будучи вплетенным в текстовую ткань, становится художественным образом. Монтаж же фактов — художественный прием, помогающий тексту выполнить свою функцию: превратить информацию в часть системы ценностей человека, способствовать формированию с помощью этой информации нового смыслообразующего мотива деятельности [16].

Монтажная композиция дает возможность вводить в текст факты практически без обработки. В отличие от синтагматической прозы, здесь переход от повествования к передаче факта требует минимальной мотивировки. Так, цитированный

отрывок из очерка Н. Михайлова завершается информативным композитивом, в котором сообщается о выдающихся достижениях отдельных ударников и всего цеха в целом (этот фрагмент выделен еще графически — с помощью полужирного шрифта), а также дается оценка автором приведенных данных с позиций задач, стоящих перед страной. Как видим, чтобы включить эти факты в текст, было достаточно абзацного отступа и выделения полужирным:

Измученные, насквозь мокрые от пота, мы идем, положив на плечи клещи. Бригадники провожают нас улыбками.

— Ну и ударники!

За двадцать дней марта наш цех выполнил задание на 115 процентов. Панин дал 129 процентов, Руднев — 127, Макаров — 123, Вася Кузнецов и Дуплищев — по 120 процентов. За весь март цех дал 127 процентов выработки.

Это — пятилетка в четыре года.

Монтаж позволяет активно воздействовать прежде всего на чувственное, «дологическое» мышление читателя. Это в первую очередь касается организации репродуктивных фрагментов в рассмотренных эпизодах, где оказывается возможным, «не регистрируя буквально факт, но эмоционально реагируя на этот факт через определенную композиционную подачу его» (см. описание процесса работы, в особенности кульминационного ее этапа), «получать в результате вместо „логически информационного“ эффекта эмоционально чувственный эффект» [21. С. 111]. Фрагменты же в информативном регистре, в которых именно «регистрируются» и оцениваются факты, апеллируют к понятийному мышлению. Благодаря такому построению, такому сочетанию репродуктивных и информативных композитивов факты воспринимаются не сами по себе, но окрашенными эмоциями, которые возникают у читателя под воздействием скомпонованного по монтажному принципу повествования в репродуктивном регистре. Информативные же фрагменты способствуют тому, чтобы направить «внутреннюю творческую взволнованность» читателя в нужное русло. «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. ... Именно *монтажный* принцип, в отличие от *изобразительного*, заставляет *творить* самого зрителя» [23. С. 170, 172].

Закономерно, как представляется, что с наибольшей яркостью черты монтажного письма проступают в эпизодах, где описывается героический труд, который уже не просто труд, но акт творчества, преобразующего человека. А.М. Горький писал в 1932 г.: «Цель ... ясна: эта цель — создать для каждой единицы 160 миллионов разноплеменного населения условия свободного роста ее талантов и способностей. Иными словами, перевести всю массу потенциальной и пассивной нервно-мозговой энергии в активное состояние, разбудить ее творческие способности» [4. С. 286]. Роль очерков ударников в развертывании творческой инициативы миллионов трудно переоценить. Изучение этих документов эпохи показывает, что их влияние на читателя определяется не только самим содержанием очерков, но и их художественными особенностями, одной из которых является синтезирование в произведении различных выразительных средств, различных створ художественной формы, — в известном смысле равнение на кино. Этот синтез

становится возможным благодаря использованию монтажа как метода организации текста.

Освоение поэтики кино текстами, которые выступали в качестве инструментов пропаганды, — не случайность, но отражение одного из ключевых принципов поэтики искусства тех лет, обусловленной художественным сознанием эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Великолепная подборка фотографий, передающих размах, мощь охватившего страну строительства, представлена на сайте: <http://www.katardat.org/russia/pictures/photos-industrialisation.html>.
- (2) См., например, статьи Н. Степанова [15], И. Груздева [6], А. Амстердама [1].
- (3) Под литературной эволюцией мы в данном случае понимаем прежде всего динамику формы, изменение конструктивного принципа: «Литература есть *динамическая речевая конструкция*. Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию» [18].
- (4) Термин предложен прежде всего с опорой на работы С.М. Эйзенштейна, который в работах к 1930-х гг. «настаивает на переосмыслении сущности киноискусства как „оркестрового единства“ всех искусств ... Кино рассматривается как „синтетическое искусство“, бесконечно разрабатывающее изменчивое проявление диалектического единства части и целого и единственно способное охватить всю жизнь как „картинное единство“» [17. С. 37].
- (5) Напомним, что сюита Г.В. Свиридова «Время, вперед!» была создана к одноименному фильму по повести В.П. Катаева (1932) о строительстве Магнитогорского металлургического комбината.
- (6) См. Вяч. Полонский. Магнитострой // Новый мир. — 1931. — № 8.
- (7) *Коммуникативный регистр (тип) речи* — это способ отражения действительности в текстовом фрагменте (*композитиве*), воплощенная в нем определенная модель речевой деятельности.

В монологической речи выделяются репродуктивный, информативный и генеритивный регистры. В *репродуктивном* регистре говорящий как бы из хронотопа происходящего сообщает о наблюдаемом, воспринимаемом сенсорно. В *информативном* регистре говорящий, дистанцированный во времени и пространстве от происходящего, сообщает об известном ему или осмысляемом. В *генеритивном* регистре говорящий формулирует (или цитирует) высказывания высшей ступени обобщения, выходящие за рамки текстового, событийного времени.

Репродуктивный и информативный регистр, в свою очередь, представлены каждый двумя подрегистрами, в которых реализуется различие в семантике моделей предложения: сообщения о действиях квалифицируются как повествовательно-репродуктивный и повествовательно-информативный подрегистры, сообщения о состояниях, качествах, свойствах — как описательно-репродуктивный и описательно-информативный подрегистры [7].

- (8) Ср. у Вяч. Полонского в очерке «Магнитострой» (1931): «Я уже говорил о плотине. Это грандиозное сооружение — одна из величайших плотин в мире. (Далее дается подробное описание того, что именно нужно было сделать для сооружения плотины и какое колоссальное количество труда потребовалось для этого.) Плотина была сделана в два приема: первая часть — самая плотина — в 75 дней. Вторая часть — флютбет — в 73 дня. Работа шла ударным порядком. Бригады землекопов и бетонщиков, инженеры и техники, партийцы и профессионалисты буквально днем и ночью без передыха (некоторые более круглых суток не покидали работ), вызывая друг друга на соревнование, опережая друг друга в установке рекордов, воздвигали плотину с поразительной быстротой и точностью. Плотина строилась сразу с двух берегов. Правый соревновался с левым».

- (9) Акциональные глаголы — глаголы со значением действия [7. С. 60].
- (10) В доказательство своего тезиса С.М. Эйзенштейн приводит фрагмент из книги Ж. Вандриеса «Язык»: «Основное различие между языком аффективным и логическим (интеллектуальным) заключается в построении фразы. Эта разница бросается в глаза при сравнении языка письменного с языком устным...

Те самые элементы, которые письменный язык старается заключить в связанное целое, в языке устном оказываются разделенными, разобщенными, расчлененными; самый порядок этих элементов совершенно отличен. Это уже не логический порядок обычной грамматики: это порядок, в котором есть тоже своя логика, но логика преимущественно чувства, в котором мысли расположены не по объективным правилам последовательного рассуждения, а по тому значению, которое им приписывает говорящий и которое он хочет внушить своему собеседнику» [22. С. 175].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Амстердам А. Книги ударников // Литературная учеба. — 1932. — № 6—7.
- [2] Арутюнова Н.Д. Связка и связность (этюды о синтаксических разновидностях прозы) // Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. — М., 1999.
- [3] Горький А.М. Наши задачи // Горький А.М. Собрание сочинений: В 30 т. — Т. 25. Статьи, речи, приветствия. 1929—1931. — М., 1953.
- [4] Горький А.М. О старом и новом человеке // Горький А.М. Собрание сочинений в 30 т. — Т. 26: Статьи, речи, приветствия. 1931—1933. — М., 1953.
- [5] Горький А.М. Предисловие // Гудок-Еремеев К. Донбасс героический. Очерки шахтера. — М., 1931.
- [6] Груздев И. Литература ударников // Литературная учеба. — 1931. — № 9.
- [7] Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. — М., 1998.
- [8] Кожевникова Кв. Формирование содержания и синтаксис художественного текста // Синтаксис и стилистика. — М., 1976.
- [9] Леонтьев А.А. Язык пропаганды: социально-психологический аспект // Язык как средство идеологического воздействия: Сб. обзоров. — М., 1983.
- [10] Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979.
- [11] Межгеричер Л. Репортер и художник. О творческом пути С. Фридлянда // Пролетарское фото. — 1932. — № 5.
- [12] Межгеричер Л. Две выставки — два этапа // Советское фото. — 1935. — № 6.
- [13] Полонский В.П. Художественное творчество и общественные классы. О теории социального заказа (Ответ критикам) // Полонский В.П. На литературные темы. Избранные статьи. — М., 1968.
- [14] Пудовкин В.И. Время крупным планом // Пролетарское кино. — 1932. — № 1.
- [15] Степанов Н. Показ героев большевистских темпов (Как работать над биографией ударника) // Литературная учеба. — 1931. — № 1—3.
- [16] Тарасов Е.Ф. Речевое воздействие: достижения и перспективы исследования // Язык как средство идеологического воздействия / Сб. обзоров. — М., 1983.
- [17] Тасалов В.И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. — Л., 1978.
- [18] Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
- [19] Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.
- [20] Эйзенштейн С.М. Броненосец «Потемкин» // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. — М., 1971. — Т. 6.

- [21] *Эйзенштейн С.М.* Выступление на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии // *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения* в 6 т. — М., 1964. — Т. 2.
- [22] *Эйзенштейн С.М.* Диккенс, Гриффит и мы // *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения* в 6 т. — М., 1968. — Т. 5.
- [23] *Эйзенштейн С.М.* Монтаж (1938) // *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения* в 6 т. — М., 1964. — Т. 2.
- [24] *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа // *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения* в 6 т. — М., 1964. — Т. 3.

ON THE PRINCIPLES OF THE ORGANIZATION OF TEXT IN UDARNIKS' SKETCHES OF THE LATE 1920 — EARLY 1930

O.S. Zavjalova

Department of Russian Language and Methods of its Teaching
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The author analyzes the composition of the text of the udarnik's sketch to demonstrate the realization of the principle of *cinematographicness* (one of the basic principles of poetics of the late 1920 — early 1930) in the literary text. An explanation of dominance of this principle in the art of those years is suggested.

Key words: udarniks' sketches, literary evolution, principle of *cinematographicness*, montage, rhythm of a text.