

## СТИЛИСТИЧЕСКОЕ НОВАТОРСТВО В РОМАНЕ КОРМАКА МАККАРТИ "ДОРОГА" (от романа к фильму)

### THE INNOVATION FEATURE OF STYLE CORMACK MCCARTHY'S NOVEL THE ROAD (from the novel to the movie)

*N. Samosyuk*

#### Annotation

There is a research into the feature of style Cormack McCarthy's novel *The Road*. The working hypothesis of the research is a possibility the convergence an optical effects in text forms. Cormack McCarthy in his novel used some sort of technique of style which is to be demonstrated resemblance an image sensing and a motion understanding by text reading.

**Keywords:** Montage, caesura, parceling, angle of view, space, interaction space, movement vector.

*Самосюк Наталья Львовна*

*К.ф.н., Военная академия  
материально-технического обеспечения  
им. ген. армии А.В. Хрулева,  
г. Санкт-Петербург*

#### Аннотация

Работа посвящена изучению стилистических особенностей романа Кормака Маккарти "Дорога". Представленный анализ призван доказать возможность контаминаций визуальных эффектов в тексте путем формирования контекстуальных связей.

#### Ключевые слова:

Монтаж, цезура, парцелляция, ракурс, пространство восприятия, вектор движения.

Первое, что обращает на себя внимание при обращении к роману Кормака Маккарти "Дорога" (2006), это характерное деление текста на небольшие отрывки, которые не обозначены как главы. Они достаточно малы, но каждый имеет свою внутреннюю драматургию. Особенностью этого деления являются временные разрывы между окончанием событий, будь то диалог или рассуждения и описываемый эпизод в предшествующем отрывке и началом событий в последующем отрывке. Для определения подобного явления удобнее всего пользоваться термином цезура, который отражает суть данного явления. В кино этому порядку построения событий в ряд соответствует монтаж.

*Первые несколько фрагментов, отделенные друг от друга пустыми строчками, соотносятся через последовательно приведенные градации наступления светового дня.*

"When he woke in the woods in the dark and the cold of the night...." [1, с.2]

" With the first gray light he rose and left the boy sleeping...." [1, с.2]

"When it was light enough to use the binoculars he glassed the valley below". [1, с.2]

Даже перемещения героя даны через сопоставление с временным отрезком: *"When he got back the boy was still*

*asleep"* [1, с.3]. Организация текста в этом случае происходит на основе парцелляции, которая в свою очередь соответствует ряду кадров, ограниченных друг от друга монтажными стыками. В романе этим монтажным стыкам соответствует цезура.

Организованный таким образом текст формирует пространственно-временную систему координат, которая подчинена естественному биологическому ритму жизни человека. Так что время в романе измеряется событиями, которым либо уделено больше внимания, и тогда событие заполняет собой весь эпизод и соответствующий отрывок текста. Чаще всего это проявляется при сочетании диалога до цезуры и продолжением описанием событий после нее.

*"He poured the hot water back into the pan and took the boy's cup and poured some of the cocoa into his own and then handed it back...."*

*They slogged all day down the southfacing slope of the watershed. In the deeper drifts the cart wouldn't push at all and he had to drag it behind him with one hand while he broke trail" [1, с.35].*

*"...he turned and went out to where he'd left the boy and knelt and put his arms around him and held him.*

*They pushed the cart through the woods as far as the old road left it there and headed south along the road hurrying against the dark" [1, с.74]*

*"The boy didn't answer. Then he said: The winder wasn't turning*

*It took four more days to come down out of the snow and even then there were patches of snow in certain bends of the road and the road was black and wet from the upcountry runoff even beyond that" [1, с.37].*

Следует уточнить, что диалог в той форме, в которой он представлен в романе и в соотношении с последующим описанием событий из жизни героев создает своеобразный эффект, который в кино соответствует чередованию крупного и панорамного планов. Это происходит благодаря тому, что из оформления диалога убраны слова автора, комментирующие происходящее и сами диалоги максимально приближены к диалогам драматического произведения.

*"I'm so scared.*

*I know. It's all right. It's gone.*

*What was, Papa?*

*It was an earthquake. It's gone now. We're all right. SShh.*

*In those first years the roads were peopled with refugees shrouded up in the clothing" [1, с.28].*

И еще пример:

*"Tracks don't stay in the ash. You said so yourself. The wind blows them away.*

*I'm going up.*

*They stayed at the house for four days eating and sleeping" [1, с.226].*

Еще один характерный пример такого явления в романе. Даже если появляются слова автора *"the boy said"*, ситуация в целом от этого не меняется.

*"Take a look, the boy said.*

*Yes. Take a look.*

*They followed him a good ways but at his pace they were losing the day and finally he just sat in the road and did not get up again" [1, с.51].*

Подобная организация текста по-разному распределяет время романа. Диалог между героями, таким образом, становится явлением по значению равным событиям нескольких дней. В этом случае речь идет о характере отношений между героями и об их восприятии происходящего. Анализируя характер диалогов можно проследить историю их взаимоотношений: сначала к созданию доверительных, впоследствии после истории с вором к определенному разрыву.

Другая особенность стиля романа проявляется в соотношении жеста героев и характеристики мира, в котором они существуют. Конкретность жеста может быть со или противопоставлена описанию природы: *"When he looked behind him the boy was trudging through snow half way to his knees gathering limbs and piling them in his arms.*

*The snow fell nor did it cease to fall" [1, с.101].*

Чтобы осознать этот феномен текстовых соответ-

ствий необходимо условие, которое позволяет объяснить стилистические особенности романа. Акцентирование внимания на линейном течении времени, а также на скрупулезности градации формирует online эффект, при котором соотношенность действий героев с условным настоящим становится принципиальным элементом повествования. Этот эффект поддерживается на всем протяжении романа, формируя позицию читателя как наблюдателя. Создание эффекта непосредственной включенности читателя в условное настоящее происходит за счет постоянной констатации движений героя, регулярной соотношенности этих движений с пространством, в котором герой располагается.

Цезура между отрывками текста чаще всего свидетельствует о резкой смене ракурса, когда надо продемонстрировать изменение или во времени или в пространстве. Но не только. Смена ракурсов подчиняет себе внимание читателя, формируя определенный ритм повествования. В этот ритм, созданный на основе парцелляции текста, укладываются такие явления окружающего мира как форма, размер, направление движения. Наприм-

*"Rough stairs carpentered out of two by tens leading down into the darkness. He reached and took the lamp from the boy. He started to descend the stairs but then he turned and leaned and kissed the child on the forehead.*

*The bunker was walled with concrete block. A poured concrete floor laid over with kitchen tile. There were a couple of iron cots with bare springs, one against either wall, the mattress pads rolled up at the foot of them in army fashion. He turned and looked at the boy crouched above him blinking in the smoke rising up from the lamp and then he descended to the lower steps and sat and held the lamp.....*

*Crate upon crate of canned goods. Tomatoes, peaches, bean, apricots canned hams. Corned beef" [1, с.146]*

До цезуры описаны действия отца, которые демонстрируют видимую дистанцию между ними. При помощи слов: *"He reached and took the lamp from the boy"* или *"he turned and leaned and kissed the child on the forehead"* формируется четкое представление о характерах действия и реальной дистанции, которую можно измерить или определить как "на уровне вытянутой руки".

Резкая смена ракурсов обозначает собой разрыв во времени. Отец успел спуститься вниз и обнаружить съестные припасы. И теперь дистанция между отцом и сыном значительно увеличена, этому уделяется внимание, поскольку из всех характерных для отца действий выбирается именно *"He turned and looked at the boy crouched above him blinking in the smoke rising up from the lamp"*.

По мере того как увеличивается дистанция между отцом и сыном, уменьшатся дистанция между отцом и вну-

тренним пространством бункера. Сам процесс взаимоотношения героя с окружающим его пространством дается через смену характера описаний. *"he descended to the lower steps and sat and held the lamp....."* в этом случае описывается мальчик, сидящий на ступеньке, далее через перечисление дается описание содержимого коробок в бункере. *"Crate upon crate of canned goods. Tomatoes, peaches, bean, apricots canned hams. Corned beef"*

Благодаря контекстуальным соотношениям возникает эффект смены ракурса, как переноса внимания с явления дистанцированного на что-то очень близко расположенное от точки обзора.

Далее автор продолжает манипуляции с точками визуального восприятия, и в следующем предложении от стен и пола "взгляд" переходит на описание комнаты, вернее только той ее части, которая видна спускающемуся по лестнице отцу. И этот поворот назад к стоящему в проеме дверей у начала лестницы ребенку свидетельствует о положении отца, его движении сверху вниз относительно расположенной ниже по лестнице комнаты и снизу – вверх относительно оставшегося наверху сына.

В следующем эпизоде цезура поглощает собой "неважное" время событий. До цезуры герои показаны внутри бункера, после они уже продолжают свой путь, следуя через город, давно оставленный людьми.

Смена ракурсов опять-таки создает особый формат восприятия пространства и времени через соотношения дистанции между героями и окружающими их реалиями. Комната дана не целиком, а в усеченном виде только через наличие двух кроватей и тусклого света от обогревателя.

Благодаря использованию цезуры относительно безопасное пространство бункера противопоставляется пустынному пространству города, теплота от близости родного человека и хрупкость этих душевных переживаний противопоставлены одиночеству в мертвом городе.

*"He got up and made a last tour of the stores. Then he turned down the lamp until the flame pattered out and he kissed the boy and crawled into the other bunk under the clean blankets and gazed one more time at this tiny paradise trembling in the orange light from the heater and then he fell asleep."*

*The town had been abandoned years ago but they walked the littered streets carefully, the boy holding on to his hand. They passed a metal trash dump where someone had once tried to burn bodies* [1, с.159].

В данном случае слова *"this tiny paradise"* вполне применимы к размерам пространства, сужающегося вокруг героев, освещенных светом обогревателя, сытых, вымытых, отдохнувших, спящих на чистых постелях. Отрывок после цезуры противопоставлен предыдущему и по световому

решению. Темнота бункера, освещенного колеблющимся светом лампы, благодаря цезуре сильно контрастирует с образом мертвого города, который по инерции с описанием всех прочих локаций воспринимается в серых, невыразительных тонах.

Единственным непротиворечивым элементом оказываются отношения между отцом и сыном: никакого ни внешнего, ни внутреннего конфликта во взаимоотношении героев нет об этом говорят характерные жесты героев *"he kissed the boy", "the boy holding on to his hand"*. В этом случае доверие между отцом и сыном проявляется через прикосновение, обоюдное стремление быть в непосредственной близости от родного человека, другими словами через положение друг относительно друга, по-своему прочитывая пространство, в котором они находятся.

Иногда цезура означает собой непоследовательный переход от описания единичного действия к описанию многократности действий, которые занимают больший промежуток времени, но ненадолго, затем повествование возвращается назад к постоянному "настоящему", в котором момент совершаемого действия совпадает с его описанием.

Дискретность конкретного события может быть усилена посредством акцента на других перцепциях, например слуховом восприятии звуков, окружающих героя: *"In the night he was wakened by the muted patter or rain on the mattress over the door above them"* [1, с.162]

Особенно это удачно показано в эпизоде с водопадом, когда цезура фокусирует внимание на смене действия и смене ракурса восприятия этих действий. *"He squatted and scooped up a handful of stones and smelled them and let them fall clattering. Polished round and smooth as marbles or lozenges of stone veined and striped...."*

*The waterfall fell into the pool almost at its center. A gray curd circled. They stood side by side calling to each other over the din*" [1, с.138]

И в этом случае характеристика пространства дана через соотношения фигур героев и неких видимых форм, принадлежащих внешнему пространству. Причем эти внешние формы могут быть показаны с предельно близкого расстояния: мельчайшие особенности в структуре речных камешков, и с учетом дистанции, какой именно непонятно, но необходимой, чтобы увидеть героев на фоне спадающего вниз водопада, который при впадении в озеро образует *"A gray curd circled"*.

При расширении контекста заметна способность текста к манипуляции пространственной и временной соразмерностью описываемых событий.

*"They left the cart in a parking area and walked out through the woods. A low thunder coming from the river. It was a waterfall drop-*

*ping off a high shelf of rock and falling eighty feet through a gray shroud of mist into the pool below. They could smell the water and they could feel the cold coming off of it. A bench of wet river gravel. He stood and watched the boy. Wow, the boy said. He couldn't take eyes off it"* [1, с.138].

В первом предложении указывается только то, что герои оставили тележку в зоне парковки. Приближение их к водопаду передается через описание того особого звука, характерного при падении большого количества воды, усиливающегося по мере приближения их к источнику звука. Интересно, что автор использует слово *"coming"* при описании звукового восприятия *"A low thunder coming from the river"*, что одновременно предполагает движение героев к водопаду. Такое "обезличивание" восприятия характерно для описания схожих явлений в кино, в том случае, когда изменение положения героев в пространстве передается при помощи приближения внешних объектов, относительно которых предполагается перемещение героев в данном случае водопада и усиление звуковых эффектов.

Возникающая здесь объективная пространственная характеристика (восьмидесятифутовой высоты) лишь вносит иллюзию достоверности, определяя на самом деле не высоту, а соотношение этой высоты относительно остального пространства, данного в горизонтальной "глубине". Поскольку "за кадр" вынесено перемещение героев относительно водопада. В начале приведенного отрывка герои только слышали громоподобные звуки, в конце эпизода мальчик не может оторвать глаза от зрелища падающей воды. К описанию ситуации привлекается описание различных перцепций: осязания (чувство холода от воды) обоняния (запах воды).

В другом эпизоде пространственная глубина возникает благодаря контрасту размеров описываемых деталей и смене ракурса восприятия.

*"He stood in the door of the barn and listened. Pale slatted light. He walked along the dusty stalls. He stood in the center of the barn bay and listened but there was nothing. He climbed the ladder to the loft and he was so weak he wasn't sure he was going to make it to the top. He walked down to the end of the loft and looked out the high gable window at the country below, the pieced land dead and gray, the fence, the road.*

*There were bales of hay in the loft floor and he squatted and sorted a handful of seeds from them and sat chewing. Coarse and dry and dusty. They had to contain some nutrition. He rose and rolled tow of the bales across the floor and let them fall into the bay below. Two dusty thumps"* [1, с.125].

В этом случае опять обращает на себя внимание монтажный характер описываемых последовательностей событий. Смена планов дана через укрупнение и уменьшение деталей, а так же через перенос взгляда с перспективы за окном, на внутреннее пространство чердака. Це-

зура приходится как раз на момент резкой смены направления взгляда героя.

Внешнее пространство за окном видимое героем, противопоставлено внутреннему пространству, в котором герой видит рулоны прессованного сена.

Ему необходимо знать, что происходит вне дома, достоверная информация о характеристике внешнего пространства, как безопасного нужна для корректировки своих собственных действий.

Отсутствие какого-либо временного зазора между непосредственной передачей субъективных переживаний героя и его действиями также является характерным для кино, в котором благодаря монтажу, возможно последовательное акцентирование внимания на внешнем действии и на переживаниях героя, данных через описание мимических трансформаций.

Интересно что *"the pieced land dead and gray" "the fence", "the road"* можно увидеть только находясь на определенной высоте, на высоте чердака, в то время как *"bales of hay in the loft floor"* уже характеризуют смену ракурса на тюки сена, лежащие на полу перед героем.

Если бы взгляд находился на уровне роста взрослого человека, стоящего где-нибудь на земле и наблюдающего этот пейзаж, то было бы проблематично увидеть одновременно и "квадраты полей", и "дорогу", и "забор" или тюки сена на чердачном полу. Обозревать и то и другое можно только находясь на чердаке и поворачиваясь между пространством окна относительно того, что находится на полу. Таким образом, текст подчинен иллюзии движения, которая возникает от смены взгляда с персонажа на то, что видит он сам, причем последнее дается через максимально объективированные образы. Не возникает сомнений, что герой видит то, что перечисляет автор, поскольку иллюзия реальности сформирована всеми теми условиями, в которых происходит действие эпизода.

Иллюзия сформирована благодаря детальному описанию действий персонажа: *"he squatted and sorted a handful of seeds from them and sat chewing"*. От фигуры в целом взгляд автора перемещается на лицо героя, создавая, таким образом, соотношение от целого к части, от фигуры героя целиком к описанию его лица.

Движение происходит последовательно от объективного восприятия фигуры героя в целом, как объекта, на котором сосредоточился взгляд автора в сторону его субъективных переживаний. Это передается перечислением действий фигуры в целом: *"squatted and sorted", "and sat chewing"*. В следующем предложении уже передается субъективное состояние самого героя, пробующего зерно на вкус: *"Coarse and dry and dusty"* и далее следуют выво-

ды героя: *"They had to contain some nutrition"*.

Такой перенос имеет смысл, если в представлении читателя, так же как и в представлении автора имеется единый визуальный код, не требующий дополнительных описательных конструкций, вводящий читателя в суть происходящего. Другими словами соотношение части и целого происходит через положение фигуры героя в пространстве, а его субъективные переживания должны выражаться при помощи соответствующих мимических движений, которые характерны именно для этих, а не каких-либо других переживаний [2], что само по себе характерно именно для визуального восприятия героя на экране. [6].

В этом эпизоде автор использует еще один прием, который позволяет сформировать отношения предметов друг относительно друга с учетом масштаба восприятия. *"He rose and rolled tow of the bales across the floor and let them fall into the bay below. Two dusty thumps"*. События в эпизоде характеризуются посредством метонимического переноса: *"let them fall into the bay below. Two dusty thumps"*. Не будь обозначения в предыдущем предложении, что речь идет о рулонах или тюках сена (*bales of hay*) было бы совершенно непонятно, что происходит. Это свидетельствует о своеобразной обусловленности выбранных языковых средств контексту, в котором они приобретают определенное значение.

Другими словами нельзя себе представить *"Two dusty thumps"*, если вы не знаете, что послужило причиной для их возникновения.

Слова *"dusty thumps"* – это яркий видимый образ, который удачно описывает последствия от действия, заданного в предыдущем предложении. В том случае, если нечто тяжелое и пыльное падает с определенной высоты на такой же пыльный пол, то неминуемо должен быть слышим сначала удар, потом видим "столб" пыли. Визуальный образ данного явления, так же как и слышимый и осязаемый образ входит в определенный культурный код, который характеризует пространство и время, как оппозиции: старое – новое, давно не использованное – только что использованное. [5]

В этом случае уже не вызывает сомнений, что цезура, совершенно однозначно выполняет функцию монтажного стыка, который сам уже превращается в стилистический прием на уровне оформления языкового материала в текстовые отрывки.

Таким образом, художественный мир романа несет в себе элементы другой формы искусств – киноискусства. Об этом свидетельствуют стилистические особенности романа, имеющие в своей основе ориентацию на порождение неких визуальных эффектов, свойственных кино с характерными для него условиями восприятия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Cormac McCarthy "The road Picador London", 2009.
2. Булгакова О. Фабрика жестов. – М., Новое литературное обозрение, 2005.
3. Залевская А.А. Текст и его понимание. –М., 1990.
4. Князева Е.Н. Типология когнитивной деятельности: синергетический подход // Эволюция. Язык. Познание. – М., 2000.
5. Лакофф Дж., Джонсон М., Метафоры, которыми мы живем. М.: УРСС Эдиториал, 2004.
6. Метц Кристиан Воображаемое означающее. Психологизм и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
7. Проскуряков М.П. Концептуальная структура текста. – СПб., 2000.
8. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004.
9. Cormac McCarthy [www.cormacmccarthy.com/](http://www.cormacmccarthy.com/)
10. Lukhurst R. Modern literature and technology [www.bl.uk](http://www.bl.uk)

© Н.Л. Самосюк, ( [s.n.l@rambler.ru](mailto:s.n.l@rambler.ru) ), Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»,

Санкт-Петербургский международный книжный салон

Время читать!  
Time to read!

"Ни о чем не думает лишь тот, кто ничего не читает."  
Д.Дидро

Реклама