

ДИЕГЕЗИС И ГРОТЕСК: КИНОАДАПТАЦИЯ «ШИНЕЛИ» Ю.Н. ТЫНЯНОВА

Рассматривается взаимосвязь концепций формализма, сценарного творчества Тынянова и кино. Произведения Гоголя, понимаемые как гротеск, послужили основой для написания сценария «Шинель» и дальнейшей работы над фильмом. Кино как объект формализма по своим характеристикам сближалось с творчеством Гоголя, и потому постановка «Шинели» эксплицировала гротескные свойства самого кинематографа. С позиций современной теории гротеск можно определить, основываясь на нарратологическом понятии диегезиса.

Ключевые слова: гротеск; сценарий; формализм; Гоголь; кино; диегезис; авангард.

Фильм Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга «Шинель», снятый по сценарию Ю.Н. Тынянова, является киноадаптацией, где обращение к литературному первоисточнику предполагает теоретический подход. При рассмотрении литературного творчества Тынянова в перспективе формализма нужно отметить, что формализм не только способствовал интерпретации кино в 1920-е гг. и позже, но и сам был условием появления ряда фильмов. С момента выхода на экраны в 1926 г. «Шинель» привлекает внимание исследователей и кинокритиков как фильм «формалистический», что влияет и на диапазон оценок – от негативных до очень положительных. Среди наиболее важных работ отметим исследования В.В. Недоброво [1], Е.С. Добина [2], Ю.Г. Цивьяна [3], Я.Л. Бутовского [4].

Указанные авторы уделяют подробное внимание сюжету фильма, интертекстуальному фону, операторскому мастерству и режиссуре. Но связь с формализмом как сложным многоэтапным явлением в научной и культурной жизни авангарда сводится лишь к проведению параллелей со статьёй Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» либо изучению игры источников, осуществляемой сценаристом. Между тем не прояснёнными остаются сам образ кинематографа в сценарии Тынянова и значение творчества Гоголя в связи с формалистским понятием гротеска.

О.А. Ханзен-Лёве в книге «Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения» [5] выделяет три стадии развития формального метода. На первой стадии происходят теоретизация художественной практики авангарда и возникновение таких первичных понятий, как «сдвиг», «фактура», «остранение». На второй стадии формируется представление о сюжете, фабуле, стихе, кино и других основополагающих категориях. Нас будет интересовать третья стадия: изучение влияния формальной школы на широкий круг культурных процессов и возможность стимулирования их динамики. Методологические позиции формализма не только в значительной мере определяли творчество самих представителей школы, но и соотносились со многими аспектами литературной современности. Формалисты активно принимали участие в дискуссиях, были наставниками и литературными критиками. «Третья фаза развития формализма» предполагала реализацию положений формального метода в синхронном культурном процессе, поскольку исследователи в своих высказываниях неизбежно интерпретативно воссоздавали собственный предмет: такая интерпретация стано-

вилась репрезентативной для синхронного восприятия. Претендующие на универсальную значимость литературоведческие высказывания становились оценочными или даже предписывающими по отношению к творчеству конкретных авторов. Например, формалисты настаивали на сохранении и развитии тенденций, которые они считали продуктивными. В частности, Шкловский одновременно поддерживал «сюжетность» и «орнаментальность» в современной прозе; общение с группой «Серрапионовы братья» способствовало использованию формального метода при обосновании сюжета без психологической мотивировки в прозе Каверина и Лунца.

Обозначение «младших жанров» как культурных феноменов привело формалистов в кинематограф. Вопреки утверждениям об автономности в теоретическом смысле кино было коррелятом литературы. Понятия, обоснованные на литературном материале, использовались и при объяснении кино. Сюда можно отнести и представление о сюжете, и концепцию единства и тесноты стихового ряда, и дискуссию о «киноправде», в ходе которой Шкловский объяснял фильмы Вертова, основываясь на теории остранения. Не следует считать, что кинематограф был некоей «огороженной» областью среди многочисленных интересов формалистов. Его изучение проходило в неизбежном диалоге с литературоведением и затрагивало все основные вопросы поэтики.

Широкое распространение кинематографической образности в 1920-е гг. остро поставило вопрос о работе с реальностью в искусстве. Обилие «натуралистического» шаблонного кинематографа подводило формалистов к проблеме реальности в кино, парадоксальным образом связанной с изучением произведений Н.В. Гоголя. Режиссёр Г.М. Козинцев писал, что «Шинель» была полемическим фильмом, она была направлена против старых экранизаций, где «Лермонтов походил на Толстого, как родной брат» [6. С. 107]. Для того чтобы произошло выведение восприятия из автоматизма, на экране необходимо было воссоздать специфическую «манеру Гоголя». Значение этой «манеры» Тынянов поясняет уже в «Предварительных замечаниях»: «Сценарий рассчитан не на психологическую, а на гротескную постановку, где гротеск возникает из “передержки” натурализма» [Там же. С. 61]. Возможность нового кинематографа связывалась сценаристом и режиссёрами с «проекцией» творчества Гоголя на экран.

Указание на гротеск как главную особенность произведений Гоголя характерно для формальной

школы. В этом плане нужно отметить работы Б.М. Эйхенбаума [7], В.В. Виноградова [8] и Я.О. Зунделовича [9]. У формалистов термин «гротеск» не имеет чёткой дефиниции, поэтому мы произвели аналитическое расщепление его значений, выделив композиционный и диегетический аспекты. Отсутствие у формалистов телеологической теории композиции, которая предполагает принцип целесообразности и проецирует его на расположение частей, позволило им называть гротеском саму композицию текста. В этом случае содержательно-тематические компоненты текста «становятся пассивным объектом трансформации с помощью автономных сюжетных структур...» [5. С. 255]. Гротеск в первом значении можно определить как контрастное немотивированное соединение Гоголем фрагментов текста, рассчитанное на отстраняющий сенсibilизирующий эффект. В этом смысле характерными являются следующие высказывания о гротеске: «Но мысль о механической спайке отдельных, часто чужих кусков как метода композиционного объединения у Гоголя следует приветствовать» [8. С. 207]; «Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чисто анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию “Шинели” как гротеска» [7. С. 162]¹. Мы полагаем, что нетелеологические, монтажные свойства композиции произведений Гоголя позволили формалистам применить к ней термин «гротеск» по аналогии с деструктивным «миром искусственных переживаний». Определению диегетического измерения гротеска и его реализации в сценарии и фильме «Шинель» будет посвящена настоящая работа.

Интересующее нас значение гротеска раскрывается в ряде исследований, посвящённых Гоголю. Б.М. Эйхенбаум в статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» так характеризует работу с реальностью в творчестве писателя: «Стиль гротеска требует, чтобы... описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний... совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни...» [7. С. 162]. Тынянов в работе «Достоевский и Гоголь: к теории пародии» [11] выделяет «словесные маски» (Акакий Акакиевич, Коробочка), на основе которых писатель может определить «движение» «вещной маски». Фамилию как «словесную маску» Гоголь сначала превращает в маску «вещную» («наружность» персонажа), а потом создаёт её «движение», т.е. вовлекает в сюжетное построение. Таким способом создавая гротескный непсихологический персонаж. Отметим здесь, что в связи с диегезисом гротеск рассматривает и Я.О. Зунделович. В статье «Поэтика гротеска» он предлагает определение: «Гротеск в широком смысле – направленность действий и положений, при которой утрируется какое-либо явление путём перемещения плоскостей, в которых оно обычно строится» [9. С. 136–137]. Согласно Зунделовичу Гоголь не имел выхода из «сковывающей данности». Такой выход он искал в творчестве, где происходило «искажение данности». Она переставала быть

привычной, потому что писателем совершалось «разрушение и воссоздание её по своей воле» [9. С. 137]. Зунделович уделяет внимание «явлению» и «данности», которые и относятся к диегетическому миру, отличному от текстуального измерения композиции. Конечно, полноценному разбору определений гротеска в работах формалистов следовало бы посвятить отдельную статью. Но в нашем случае достаточно тех примеров, которые приведены выше.

Почему обращение к диегезису в сценарии и фильме «Шинель» становится столь важным при изучении реализации гротеска? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к современной нарратологии, где любой фильм, содержащий движущееся фигуративное изображение, рассматривается в качестве нарративного. Как отмечает Маркус Кюн, двумя важнейшими условиями повествовательного кино являются «представление движения (и потому изменения) в пределах одного кадра» и «столкновение двух или более соотносимых состояний через комбинацию кадров в их последовательность» [12]. В то же время нельзя поставить знак равенства между нарративом и фильмом, потому что нарратив – это всегда рассказ о событиях, тогда как в основе кино лежит показ. Парадокс нарративного кино состоит в том, что оно представляет собой рассказ в формах показа. Более того, показ в таких случаях требует рассказа. Визуальный показ как сфера длительности и непрерывности исторически предшествует нарративному членению, но в кино происходит встреча этой непрерывности с нарративом как способностью рассказывать истории через введение последовательности сингулярных событий. Рассказываемая история требует «рассказанного мира» в его связанной целостности, который и обозначается термином «диегезис»: это «история, понимая как псевдомир, как вымышленный универсум» [13. С. 91]. Изучение этой категории позволяет рассматривать традиционно разрозненные элементы произведения, такие как персонаж, пространство, время и событие, в их корреляции друг с другом. Интерес к «повествуемому миру» в нарратологии связан также с проблематизацией отношений между диегезисом и мимесисом. Вслед за Ж. Жеттом [14] мы рассматриваем «повествуемый мир» как диегезис, делая, таким образом, дополнительный акцент на его «сконструированности» и вымышленном характере.

Постановка проблемы диегезиса по отношению к советскому монтажному кино очень важна, хотя сам этот термин, конечно, тогда не использовался. Советское кино отличалось усложнением самого акта «рассказывания» с помощью различных монтажных стратегий. Как замечает Ю.Г. Цивьян, «...увеличивая скорость, Кулешов делал монтаж более заметным, чем история, которой он служил. Для Кулешова и ему подобных монтаж, а не действие или происходящее был “истинной сущностью” фильма» [15. С. 316]. Даже в «Шинели», которая обычно не рассматривается в аспекте монтажа, обращение к нему оказывается существенным и происходит на уровне организации композиции и сюжета, предшествующих кинематографическому дроблению на кадры. Отсюда и значе-

ние диегезиса как для понимания фильма, так и для представления Гоголя в формализме.

По мнению формалистов, реалистические конвенции в произведениях Гоголя ослаблены. Эта методологическая позиция получает большое значение в кинематографе. Ю.Н. Тынянов пишет, что «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность – на самом деле его конструктивная сущность [16. С. 328]. Немое кино даёт художнику ту же свободу, что «отгороженный от большой реальности» гоголевский гротеск. Кино, особенно в концепции Тынянова, не утверждает как миметическое искусство, напротив, постоянно подчёркивается его абстрактность. В кино происходит «смысловая перепланировка мира», после которой изображение перестаёт организовываться системой «внешних мотивировок». Бывшие «технические средства» (ракурс, план, затемнение) становятся внутренней системой «стилистических средств». Тынянов пишет: «...уже самое искусство наталкивает на технические приёмы... новые приёмы создаются ею [“бедность” кино, его плоскостностью, его бесцветностью (Тынянов)], вырастают на её основе» [Там же], происходит «обнажение от натуралистической мотивированности вообще» [6. 334].

Особенно ярко эта «антимиметичность» кино проявилась при изображении человека. Если в театре «актёр связан своим телом», то «тело актёра в кино – абстрактно. Вот он уменьшается в точку – вот его руки, перебирающие карты, выросли на полотно... Тело легко, растяжимо, сжимаемо» [17. С. 321]. Тынянов считает, что «громоздкое лицо на крупном плане, естественно окрашенное, было бы чудовищной и никому не нужной натяжкой, подобно раскрашенной статуе с вращающимися на шарнирах глазами» [16. С. 327]. Превращение человека на экране в «смысловой знак» объяснимо не только абстрактностью пространства и времени, но и требованиями монтажа, который выстраивает «смысловые знаки» в синтагматическую последовательность. Частным случаем синтагматики является simultaneity, позволяющая обозначить «несколько рядов зрительных представлений» одновременно. Реальность, вторгшаяся в кино, напротив, создаст неправдоподобие, которое будет препятствием для таких связей: «...выпуклые лица, наплывающие на другие выпуклые лица, – показались бы неправдоподобным хаосом» [Там же]. Ю.Н. Тынянов объясняет изменения, происходящие с человеком на экране, ситуацией современности: «Мы абстрактные люди, каждый день распластывает нас на 10 деятельности. Поэтому мы ходим в кино» [17. С. 322].

Если далее исходить из методологических основ гротеска, то можно заметить, что искомая абстрактность человека свойственна персонажам Гоголя: нос, который свободно может отделиться от своего носителя, или «призрачное движение масок» (превращение казака в колдуна, Башмачкина – в привидение). Сюда же относится «игра со всеми нормами и законами реальной душевной жизни» в «Шинели», где над гротескными «окаменевшими позами» «в виде режиссёра и настоящего героя царит веселящийся и

играющий дух самого художника» [7. С. 154]. Тынянов создаёт целую сеть признаков, удостоверяющих на экране гоголевский гротеск, причём в его воссоздании очень важную роль играют качества фильма как медиума.

Выделим основные проявления гротеска, которые могут быть обнаружены в диегезисе как общей для фильма и сценария области воображаемого. «Мир» гоголевских повестей Ю.Н. Тынянов изначально планировал представить как деформацию, данную под углом зрения Башмачкина. Это пассивный персонаж, настоящая ценность которого не в совершаемых им поступках, а в том специфическом взгляде на мир, ради которого он вводится. В этом смысле мир Акакия Акакиевича, «фантастически замкнутый, свой», тождествен миру Гоголя, а сам Башмачкин как носитель взгляда, очевидно, является и производным от этого взгляда. Тынянов даёт развёрнутую визуальную характеристику Башмачкина, из которой можно вывести свойства зрения персонажа. Например, в первом акте Башмачкин – это «лицо (которое видно зрителю в профиль) молодое, худощавое, с неопределёнными чертами, водянистые глаза, волосы на висках слегка сбрить» [18. С. 37]. Гротескная редукция происходит из-за намеренно подчёркнутой «неопределённости» относительно проходящих мимо «щёголя», «пирожника», «дамы» и пр. Башмачкин (предназначенный для показа на экране) реагирует на внешний мир, изменяя свой облик или совершая преувеличенные действия. После встречи с блондинкой он впадает в «недоумение», «умильно пожимается», «рассеян, пьёт из пустого блюдечка» [Там же. С. 40]. Когда через окно Каролина ему улыбается, он «отходит от окна растерянный, прижимая руку к сердцу» [Там же. С. 42]. Когда он пишет, то «высовывает от удовольствия кончик языка» [Там же. С. 43]. В соответствии с классификацией В.Е. Хализева Башмачкина следует отнести к «отрицательным персонажам», он – «средоточие погрязшей, подавленной, несостоявшейся человечности» [19. С. 167]. Эта визуальная характеристика Башмачкина воплощена в фильме. Но также в фильме видимо то, что видит Башмачкин. В кино представляемый в своей внешней атрибутике герой и его взгляд синкретичны, неразделимы. Реальное разграничение точек зрения в кино используется очень редко, потому как перед нами всегда взгляд камеры, который сложно «разграничить» и соотносить с конкретным персонажем.

Персонаж включается в значимые отношения внутри диегезиса. М. Риффаттер в своей работе «Истина в диегезисе» [20] выделяет дескриптивный и нарративный ряды повествования. Нарративный ряд основан на повторении, включающем знаки дескриптивного ряда посредством связи их с событиями и положениями. Для нас важнее дескриптивный ряд, поскольку он в большей степени участвует в создании визуальных характеристик гротеска. Выделение этого ряда происходит с помощью ядерного слова, в отношении которого остальные элементы находятся в метонимических отношениях. Правдоподобие вымысла достигается посредством деривационных структур, варьирующих исходное значение. Допустимо представить в качестве

центрального звена этой системы персонажа (Башмачкина), тогда окружающие предметы, пространство и время будут, согласно Риффатеру, «метонимиями» его характеристик, т.е. так или иначе будут определены свойствами его зрения. В нашем случае различные аспекты диегезиса нарушают норму правдоподобия, поскольку основаны на «болезненном» видении героя, которое подвергает мир систематической редукции и рекомбинации, основанной, в первую очередь, на ослаблении психологической составляющей.

Взгляд Башмачкина во второй части сценария становится ещё более редукционистским. Пожилой Башмачкин, подобно молодому, тоже осматривает прохожих. Но теперь они в ещё большей степени становятся проекцией его самого, «все они кажутся ему цифрами или буквами»: «Голстый купец преобразается в букву ять, купчиха – в “8”, длинный человек в треуголке – “Т”, дама – “О” и т.д.» [18. С. 51]. «Сжавшийся» мир персонажа хорошо характеризует его комната: «Совсем крошечная, неопрятная, с маленьким мутным окошечком наверху» [Там же]. Когда Башмачкин облачается в новую шинель, возникает иллюзорная «полнота жизни». В предыдущих актах то, что он видел на улицах Петербурга, было подвержено очевидной редукции, а теперь всё становится метонимом его праздничного настроения: «Красивые дамы, лихачи в высоких бархатных шапках, санки с медвежьими одеялами, пролетают кареты» [18. С. 55].

В фильме особенности зрения Башмачкина формируют диегезис тех же свойств, что и в сценарии. Субъективация достигается, например, путём ввода кадров, немотивированных простой точкой зрения персонажа. Когда перепуганный Башмачкин видит статую Кутузова, среди мотивированных линией взгляда кадров появляется кадр, где статуя показана со спины и крупнее, чем при нормальном положении глаз героя. Я.Л. Бугровский пишет, что «это противоречило реальности, но убедительно передавало субъективное ощущение, нарастающий ужас Акакия Акакиевича» [4. С. 55]². Подобный приём использован, когда Башмачкина распекает «значительное лицо». Использован резкий нижний ракурс, увеличивающий фигуру чиновника до огромных размеров (для её убедительной демонстрации режиссёры даже расширяют площадь паркетного пола). В фильме пространственные смещения проявляются при постоянном сопоставлении «маленького человека» с «громадами Империи»: каменным сфинксом, колоннами, мостом, другими персонажами (сюда относится и «кулак, величиной с чиновничью голову»). Соотношения величин убедительно воссоздаются благодаря операторской работе Андрея Москвина.

Что касается событийного уровня, то в сценарии основным событием, формирующим историю, становится встреча молодого Башмачкина с незнакомкой в Летнем саду, а затем аналогичная «встреча» с шинелью: «В киноповести этот образ естественно распадается на два наглядных образа: девушки, «приятной подружки», о которой мечтает всякий петербургский чиновник в молодости, и шинели, которая является приятной подружкой в старости...» [21. С. 78]. В обоих

случаях мечта о «приятной подружке» разбивается о «тёмный нелепый порядок, строй жизни николаевского Петербурга» [Там же], который, по мнению Ф. Кавендиша, наполнен атмосферой «эротического и искажённого упадка» [22. С. 214].

Одним из центральных событий сценария и фильма становится «дело», которое приезжает «замять» помещик Перепелицын. «Дело» об убийстве (он натравил собак на «дворовую девку» своего недруга) разворачивается в «преуменьшенном» порядке канцелярской волокиты: «Да всё дело пустячок: я – Пётр, а брат мой Пров – так тот помер давно. Вот и подчистить в деле немножко: мол не с Петра спрашивается, а с Прова» [18. С. 39]. Когда Башмачкин читает это «дело», происходящее на экране, Тынянов выделяет с помощью специальной ремарки: «В дальнем плане, уменьшенными фигурами – так должно идти всё “дело”» [Там же. С. 46]. То есть зритель должен был видеть, что читает Башмачкин. Возможно, такой ход был связан со стилизацией под театр либо (что более вероятно) под раннее кино, в котором почти не использовались крупные планы (последнее перекликается с концепцией Тынянова о конструктивной бедности кино). Несмотря на жестокость произошедших событий, действие Башмачкина (в этот момент «человека в лихорадке») намеренно приуменьшено до гротеска – он всего лишь совершает подчистку: «Страница “дела” с именем Петра Петровича и рука Акакия Акакиевича, дрожащая, с перочинным ножиком, которая подкрадывается к имени и скоблит его, – беря перо, пишет на месте ЕТР – РОВ (Пров)» [Там же. С. 47].

Хотелось бы отметить также сны и бредовые видения Башмачкина, в которых происходит, если говорить словами Зунделовича, гротескное «смещение планов с перевесом в сторону фантастического» [9. С. 139]. В фильме такие смещения детально разработаны. Например, первый сон воспроизводит сочетания совершенно разнородных предметов и персонажей. Это чиновники на шкафах, фейерверк, восточная дама, фокусник, человек с арфой, наполеоноподобная фигура, человек в чалме на первом плане, который прислонился к стойке для переписывания. Среди этих людей и предметов передвигается Акакий Акакиевич в своей зимней шинели. Предсмертный бред в сценарии следует тому же принципу: «Акакий Акакиевич видит, что он заказывает Петровичу шинель с западнями для воров... Идёт снег, засыпает шинель, которая превращается в снеговую равнину с чёрными торчащими капканами» [18. С. 59]. В фильме «значительное лицо», как бы путая порядки мира, оказывается в камерке Башмачкина, причём на кровати у него в ногах. В следующем кадре тот же чиновник уже восседает на вершине столба, а затем на шкафу в департаменте. В фильме Башмачкин, добравшись до значительного лица на столбе, получает щелчок по носу и срывается вниз. В сценах сна и бреда референция к реальности наиболее ослаблена, что открывает возможность для гротескных рекомбинаций внутри диегезиса, понимаемых как отказ от привычных представлений о мире.

Последний аспект диегезиса, на котором хотелось бы остановиться, связан с показом деформированного

человеческого тела. В фильме деформация проявляется в утрированной мимике, резких жестах, странных движениях или способе освещения актёра. Например, в сцене предсмертного бреда Акакия Акакиевича лицо А. Каплера («значительное лицо») оказывается снятым с нижнего ракурса и с использованием нижнего света, что сильно деформирует его пропорции. К этому же типу гротеска относятся и всевозможные «кривляния» чиновников в сцене унижения Акакия Акакиевича. Деформированная походка тоже может быть рассмотрена в качестве гротеска, например, очень странная траектория ходьбы ярыжки или семенящая походка Башмачкина, которая возникает после сцены унижения в «нумерах». Для передачи деформации актёры используют в своей игре черты буффонады. Несмотря на то что такая игра связана с общей тенденцией к циркуляции кино в 1920-е гг., она лишена карнавального измерения и осмысливается скорее как вариант отчуждения, выражения страха перед «механизацией живого».

Обратным по отношению к «овеществлённым» персонажам является антропоморфный предмет — шинель, который можно рассматривать в качестве основного метонима Башмачкина. Говоря о гротеске, И.П. Смирнов определяет его как «взаимопроникновение субъектного и объектного в самом широком смысле», подразумевая «психосоматическую ущербность индивида, его недостаточную субъектность» [23. С. 51]. Поэтому деформации человека в «Шинели» могут быть поняты как нарушения субъектности через подавление её негативными предметными качествами (глупость, хитрость, алчность). Антропоморфная шинель служит обратной стороной этих образов — это заведомый объект, в котором проступает субъект-

ное начало (в этом смысле она сближается с такими гротесками, как живые мертвецы или очеловеченные животные). Обе стороны гротеска включаются в диегетическую игру с реальностью, допускающую рождение таких гибридных форм. Чередование этих форм обусловлено поисками иного зрения, выходящего за границу натуралистических шаблонов кино.

Подведём итог. Характеризуя «фантастический», «отгороженный» мир Гоголя, формалисты указывают на то, что с позиций позднейшей теории можно обозначить термином «диегезис». Учитывая различные степени референции к реальности в кино, гротеск во втором значении можно определить в качестве комплекса нарушений изобразительной нормы правдоподобия, выстраивающих «повествуемый мир». Формалисты осмысливают «гротескный диегезис» в том числе с помощью фильма, который мы рассматриваем как реализацию «манеры Гоголя» на экране. Медиальные свойства кинематографа принимают участие в воссоздании гоголевского гротеска. «Смысловая перепланировка действительности», основанная на редукции («плоскостность» и «бесцветность» экрана) и рекомбинации (контрасты, детали, крупные планы), возможна в кинематографе, и фильм «Шинель» эксплицирует эти свойства, вводя историю о «бедном чиновнике». Комплекс деформаций в фильме включает главного «отрицательного персонажа», важного в качестве субъекта взгляда, а также его многочисленные метонимы, связывающие пространство, время и события истории. Важной характеристикой гротеска является наличие овеществлённых персонажей и антропоморфных предметов, обозначающих взаимопроникновение субъектного и объектного начал.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее см. [10].

² Кадр не вошёл в окончательный вариант фильма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Недоброво В.В. ФЭКС: Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. М.; Л., 1928. 80 с.
2. Добин Е.С. Козинцев и Трауберг. Л.; М., 1963. 260 с.
3. Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалитике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. 336 с.
4. Бутковский Я.Л. Андрей Москвин, кинооператор. СПб., 2000. 300 с.
5. Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. М., 2001. 672 с.
6. Козинцев Г.М. Глубокий экран // Собрание сочинений : в 5 т. Л., 1982. Т. 1.
7. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Пг., 1919. С. 151–165.
8. Виноградов В.В. Гоголь и натуральная школа // Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 189–227.
9. Зунделович Я.О. Поэтика гротеска (к вопросу о характере гоголевского творчества) // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1995. Вып. 2. С. 135–143.
10. Огудов С.А. Принципы гротескной композиции Гоголя в сценарии Ю.Н. Тынянова и фильме «Шинель» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2.
11. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.
12. Kuhn M. Narration in Film // The living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>
13. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М., 2012. 248 с.
14. Женетт Ж. Границы повествовательности // Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 283–299.
15. Tsvian Y. Montage theory II (Soviet Avant-Garde) // The Routledge Encyclopedia of Film Theory. London ; New-York., 2014. P. 314–321.
16. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326–346.
17. Тынянов Ю.Н. Кино-слово-музыка // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 320–322.
18. Тынянов Ю.Н. Шинель // Киноведческие записки. М., 2013. № 104/105. С. 37–61.
19. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. 398 с.
20. Риффатер М. Истина в диегезисе (глава из книги «Истина вымысла») // Новое литературное обозрение. М., 1997. № 27. С. 5–22.
21. Тынянов Ю.Н. Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма. Л., 1973. Вып. 3. С. 78–80.
22. Cavendish P. The men with the movie camera: The poetics of visual style in Soviet avant-garde cinema of 1920s. Berghahn books, 2013. 362 p.
23. Смирнов И.П. Гротеск // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 51.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 16 декабря 2015 г.

The article is devoted to an investigation of grotesque in theories of the Formal School and its realization in Tynyanov's screenplay "The Overcoat" and the eponymous film. In the works of the Formal School members, one can distinguish two aspects of grotesque comprehension. On the one hand, grotesque is considered in a compositional way as a contrast non-theological combination of textual fragments in the composition aimed at creating a defamiliarizing, sensibilizing effect. On the other hand, grotesque is denoted as a destructive diegetic "world of artificial experiences" with respect to which the composition is defined by the principle of textual analogy. The object of this research is the diegetic level of grotesque. This approach is justified by the fact that the 1920s is the time of intensive interaction of the cinema and narration; therefore, the notion of diegesis has the key role in the research. The adaptation of Gogol's "The Overcoat" was based in many ways on the theoretical positions of formalists according to which the film and Gogol's works are considered as similar objects. The film opposes the naturalistic models of reality in the same way Gogol's works do. Tynyanov's screenplay should be considered as a re-actualization of these properties of cinema through the presentation on the screen of the "montage" story, including the motifs of different Gogol's works. In the article, the author has analyzed the complex of deformations on the spatio-temporal level and in the subjective sphere of the screenplay and the film united by the general notion of the diegetic world. The author proposes to understand Bashmachkin as the centre of this system and as the medium of the view that subjects the world to systematic reduction and recombination. The manifestations of grotesque are different characters, loci of Saint Petersburg and nightmares of Bashmachkin understood as the central point in the set of deformations. Gogol's works, the screenplay and the film not only recreate grotesque but also participate in its theorizing, for Tynyanov introduces this notion in his "Preliminary remarks". An important role in this process belongs to the properties of cinema as a medium: "flatness", "insipidity" and montage supporting. In the analyzed meaning, grotesque is a complex of disruptions of the referential norm of plausibility building the diegetic world. In the author's opinion, grotesque became the way to point to diegesis which, on the contrary to mimesis, assumes a share of "artificiality", "madeness". In this sense, the theoretical and creative search of formalists can be examined as a precursor to narrative conceptions of the cinema.

REFERENCES

1. Nedobrovo, V.V. (1928) *FEKS: Grigoriy Kozintsev, Leonid Trauberg* [FEKS: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg]. Moscow; Leningrad: Teatinopechat'.
2. Dobin, E.S. (1963) *Kozintsev i Trauberg* [Kozintsev and Trauberg]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo.
3. Tsiv'yan, Yu.G. (2010) *Na podstupakh k karpalistike: Dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino* [On the outskirts of "karpalistika": movement and gesture in literature, art and cinema]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
4. Butovskiy, Ya.L. (2000) *Andrey Moskvina, kinooperator* [Andrei Moskvina, director of film photography]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
5. Hansen-Love, A.A. (2001) *Russkiy formalizm: metodologicheskaya rekonstruktsiya na osnove printsipa ostraneniya* [Russian Formalism: methodological reconstruction based on the principle of estrangement]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
6. Kozintsev, G.M. (1982) *Gluboki ekran* [The deep screen]. In: Kozintsev, G.M. *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 v.]. V. 1. Leningrad: Iskusstvo.
7. Eichenbaum, B.M. (1919) *Kak sdelana "Shinel'" Gogolya* [How "The Overcoat" by Gogol is made]. In: Eichenbaum, B.M. *Poetika* [Poetics]. Petrograd.
8. Vinogradov, V.V. (1976) *Gogol' i natural'naya shkola* [Gogol and the Natural School]. In: Vinogradov, V.V. *Poetika russkoy literatury: Izbrannye trudy* [The Poetics of Russian literature: Selected Works]. Moscow: Nauka.
9. Zundelovich, Ya.O. (1995) *Poetika groteska (k voprosu o kharaktere gogolevskogo tvorchestva)* [The poetics of grotesque (on the character of Gogol's creative work)]. In: Leyderman, N.L. (ed.) *Russkaya literatura XX veka: napravleniya i techeniya* [Russian literature of the 20th century: directions and currents]. V. 2. Ekaterinburg: Ural State University.
10. Ogudov, S.A. (2014) The principles of N.V. Gogol's grotesque composition in Yu.N. Tynyanov's script and film "The Overcoat". *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 2. pp. 90–97. (In Russian).
11. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Dostoevskiy i Gogol' (k teorii parodii)* [Dostoevsky and Gogol (the theory of parody)]. In: Tynyanov, Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow: Nauka.
12. Kuhn, M. (2009) *Narration in Film*. In: Hühn, P. et al. (eds) *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. [Online]. Available from: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>.
13. Aumont, J. et al. (2012) *Estetika fil'ma* [The aesthetics of the film]. Translated from French by I.I. Chelysheva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
14. Genette, G. (1998) *Granitsy povestvovatel'nosti* [The boundaries of the narration]. In: Genette, G. *Figury: v 2 t.* [Figures: in 2 v.]. V. 1. Translated from French. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovoykh.
15. Tsivian, Y. (2014) *Montage theory II (Soviet Avant-Garde)*. In: Branigan, E. & Buckland, W. (eds) *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London; New-York: Routledge.
16. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Ob osnovakh kino* [On the principles of films]. In: Tynyanov, Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow: Nauka.
17. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Kino–slovo–muzyka* [Film–Word–Music]. In: Tynyanov, Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow: Nauka.
18. Tynyanov, Yu.N. (2013) *Shinel'* [The Overcoat]. *Kinovedcheskie zapiski*. 104/105. pp. 37–61.
19. Khalizev, V.E. (1999) *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow: Vysshaya shkola.
20. Riffater, M. (1997) *Istina v diegesise (glava iz knigi "Istina vymysla")* [The truth is in diegesis (A chapter from the book The Truth of Fiction)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 27. pp. 5–22.
21. Tynyanov, Yu.N. (1973) *Libretto kinofil'ma "Shinel'"* [Libretto of the film The Overcoat]. *Iz istorii Lenfil'ma*. 3. pp. 78–80.
22. Cavendish, P. (2013) *The men with the movie camera: The poetics of visual style in Soviet avant-garde cinema of 1920s*. Berghahn books.
23. Smirnov, I.P. (2008) *Grotesk* [Grotesque]. In: Tamarchenko, N.D. (ed.) *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics. Glossary of relevant terms and concepts]. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada.

Received: 16 December 2015