

ВЛИЯНИЕ ФИЛОСОФИИ А. БЕРГСОНА НА ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УСТАНОВКИ Ю. ТЫНЯНОВА

Работа выполнена при финансовой поддержке Фонда Михаила Прохорова.

Статья посвящена влиянию философии витализма (А. Бергсон) на научное и художественное творчество Ю. Тынянова. В первой части показано, как философия Бергсона повлияла на концепцию литературной эволюции формалистов, а также дан комментарий к эволюционной модели Тынянова. Во второй и третьей частях рассматривается отношение Тынянова к положению, выдвинутому Бергсоном, о кинематографической природе человеческого восприятия, т.е. о неспособности человека воспринимать мир в его длительности. По мнению автора, эксперимент Тынянова в прозе (особая точка зрения героев на окружающие предметы, стилистика текстов, напоминающих в определенные моменты киносценарий, и монтажный принцип композиции) показывает возможность искусства создавать иллюзию длительной и изменчивой реальности в восприятии читателя.

Ключевые слова: Ю.Н. Тынянов; А. Бергсон; длительность; кино и литература; монтажная композиция.

Изучение формальной теории, история и наследие которой нам хорошо известны, наталкивается сегодня на необходимость встраивания идей формальной школы в научный контекст начала XX в. Одна из первых попыток связать формализм с «традицией» представлена в книге И.Ю. Светликовой «Истоки русского формализма» [1]; в исследовании устанавливается преемственность формализма по отношению к психологической школе И.Ф. Гербарта. Не кажется странным соположение имен русских формалистов с именами искусствоведов Г. Вельфлина [2] или Ю. фон Шлоссера [3], философом Ф. Ницше [3]. Предпринимались попытки обнаружить общее в идеях формалистов и французского социолога Э. Дюркгейма [4]. Не менее важной фигурой для понимания идей формальной школы является французский философ-интуитивист А. Бергсон, представивший свою концепцию витализма в философии.

Фр. Нэтеркотт в книге «Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917)» показала, насколько широкое распространение получила философия Бергсона на почве русской философской мысли – реакция на его книги последовала от представителей буквально всех направлений русской философии [5–7]. Популярность Бергсона в России в начале XX в. доказывают большое количество переводов его книг на русский язык и издание обильной исследовательской литературы о творчестве философа современниками [5. С. 303–316].

Существует две работы, в которых устанавливается связь теории формалистов с концепцией витализма. Дж. Кертис в статье «Бергсон и русский формализм» высказывает предположение, что формалисты переняли бергсоновскую парадигму, основанную на структурных принципах, и переработали ее для построения своих высказываний об истории литературы [8. С. 109–110]. Различие предмета изучения и тот факт, что формалистам не приходилось высказывать свое согласие или несогласие по поводу конкретных тезисов А. Бергсона, объясняет отсутствие в их работах ссылок на труды философа. Кертис находит в теоретических работах Б. Эйхенбаума, В. Шкловского и Ю. Тынянова скрытые цитаты из трудов Бергсона, которые обнаруживаются в сходном понятийном аппарате и обращении к одним и тем же примерам. Еще одно исследование, затрагивающее вопрос о том, какой отклик нашли положения Бергсона в работах формалистов, – недавно вышедшая

книга Яна Левченко «Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии» (но Левченко делает главными героями своей книги В. Шкловского и Б. Эйхенбаума, ограничиваясь лишь упоминаниями о Ю. Тынянове) [9].

Цель статьи – выявить влияние философии Бергсона не только на теоретические работы, но и на художественные тексты Ю. Тынянова¹. Несмотря на то что французский философ и представители ОПОЯЗа все чаще попадают в поле зрения исследователей культуры и литературы, пока не было попыток дать объяснение экспериментам Тынянова в прозе с помощью понятий бергсоновской философии.

О знакомстве Тынянова с творчеством французского философа свидетельствуют «обширные выписки о карикатуре из работы А. Бергсона “Смех”» [10. С. 538], зафиксированные в материалах к статье «О пародии» 1919 г. [10. С. 538]. Мысль о влиянии философской парадигмы А. Бергсона на теоретические работы Тынянова подсказывает и предложенная Тыняновым модель истории литературы как эволюции. Модель эта заставляет вспомнить название одной из работ французского философа – «Творческая эволюция». Как и эволюция жизни, названная Бергсоном творческой, новая история литературы, по Тынянову, представляет постоянную *изменчивость*; изменчивость литературного ряда, обусловленную сменой систем, или литературных эпох [Там же. С. 272]. Подобно тому, как эволюция жизни стремится к сотворению нового², сменой литературных систем движет необходимость обновления конструктивной функции, т.е. выдвигения в центр системы нового элемента, обретающего более важную функцию, чем «автоматизированный», неощутимый более элемент, функция которого становится иной [Там же. С. 274]. Как отмечает Я. Левченко, «принцип динамического становления, являющийся ключевым для всей книги Бергсона, начинает у Тынянова играть роль столь же необходимую, теоретически нагруженную роль» [9. С. 52, прим. 17]. «Движение у Тынянова приобретает системный характер, обозначая одновременную соотнесенность эволюционирующего факта с различными рядами значений, которые тоже непрерывно эволюционируют» [Там же. С. 45].

М. Ямпольский замечает вслед за В. Шкловским, что история литературы под пером Тынянова не является эволюцией в собственном смысле: «Она действительно

скорее похожа на “движение внутри пейзажа”. Компоненты ландшафта могут оставаться теми же, только меняется их качество – из смысловых единиц генезиса они превращаются в функциональные “признаки”. Это превращение, однако, похоже на изменение точки зрения. <...> И все-таки, замечает Шкловский, речь идет не совсем об изменении точки зрения, но и об изменении вещи. Шкловскому очевидно, что в “Архаистах и Пушкине” Тынянов нашел что-то совершенно новое, какое-то странное, почти неформулируемое понимание эволюции, выходящее за рамки собственно эволюционной модели, но до конца не понятное ни самому Тынянову, ни его читателю Шкловскому» [3. С. 47].

Объяснить концепцию эволюции, которую выстраивает Тынянов, поможет понимание понятия «изменчивости» (*changement*) у Бергсона. Размышляя об изменчивости «существования вообще» (а не только «сознательного существа»), Бергсон делает следующее заключение об изменчивости материального предмета, который мы можем при сколько угодно долгом процессе дробления частиц разложить до некоторых неизменяющихся элементов: «Мы говорим, что сложный по составу предмет меняется таким образом, что части его перемещаются. Но если одна часть покинула свое место, то ничто не мешает ей занять его снова. Это значит, что известное состояние группы элементов может повторяться сколько угодно раз, и что, следовательно, группа не стареет. Она не имеет истории» [11. С. 7]. Очевидна аналогия этого наблюдения с тыняновской системой соотнесенных между собой элементов, перемещающихся то из центра на периферию, то из периферии в центр. Вторит Бергсону и настойчиво проводимое в статье «О литературной эволюции» разграничение между «историчностью» и «историзмом», а также всяческое отрицание истории литературы и требование заменить ее эволюционным подходом: «...изучение литературной эволюции, или изменчивости, должно порвать с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смешения наблюдательных пунктов: оценка производится из одной эпохи-системы в другую. Самая оценка при этом должна лишиться своей субъективной окраски, и “ценность” того или иного литературного явления должна рассматриваться как “эволюционное значение и характерность”» [10. С. 271].

Более глубоко разобраться в вопросе поможет пояснение Нэтеркотт: «...в своей лекции “Восприятие изменчивости” Бергсон придает ему [термину “*changement*”] особое значение. Тот, кто интуитивно воспринял изменение, связан с длительностью в ее исходной подвижности и абсолютной нераздельности: “Есть изменения, но нет меняющихся вещей: изменчивость не нуждается в подпоре”. Очевидно, что это понятие отсылает не к замене одной вещи другой в процессе постоянного преобразования, а к нераздельному движению, которое сходно, по Бергсону, с непрерывностью внутренней жизни. Он [термин] говорит скорее о способности к изменению, чем о самом процессе...» [5. С. 314]. Из процитированного выше фрагмента статьи Тынянова становится понятно, что для формалиста литература предстает именно такой системой, в которой заложена потенция к изменчивости. Иллюстрацией к понятию изменчивости Бергсона мог бы послужить

жанр в понимании Тынянова: «Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалов, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют. <...> На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно» [10. С. 274–276].

В первой главе книги «Проблемы стихотворного языка» Ю.Н. Тынянов, подводя итоги рассуждениям о динамическом герое, пишет, что «на примере героя обнаруживается крепость, устойчивость статических навыков сознания» [12. С. 8]. Эта фраза заставляет вспомнить высказываемое Бергсоном в работах «Материя и память» и «Творческая эволюция» положение о неспособности человеческого мышления воспринимать настоящую действительность в ее длительности и непрерывности. На этом основании в заключительной главе «Творческой эволюции» Бергсон делает вывод о кинематографической природе человеческого познания: «Мы схватываем почти мгновенные отпечатки с проходящей реальности, и так как эти отпечатки являются характерными для этой реальности, то нам достаточно нанизывать их вдоль абстрактного единообразного, невидимого становления, находящегося в глубине аппарата познания, чтобы подражать тому, что есть характерного в самом этом становлении. Восприятие, мышление, язык действуют таким образом. Идет ли речь о том, чтобы мыслить становление или выражать его или даже воспринимать, мы приводим в действие нечто вроде внутреннего кинематографа. Резюмируя предшествующее, можно, таким образом, сказать, что *механизм нашего обычного познания имеет природу кинематографическую*» [11. С. 273].

Процитированное высказывание Бергсона может объяснить значение используемых Тыняновым в художественной прозе кинематографических приемов. Далее будут рассмотрены моменты, сближающие прозу Тынянова и кино: во-первых, особая точка зрения героев на окружающие предметы, во-вторых, стилистика тыняновских текстов, напоминающих в определенные моменты киносценарий, и, в-третьих, монтажный принцип композиции.

Известны высказывания различных исследователей о том, что работа Тынянова в кино не могла не повлиять на поэтику его художественных текстов. В статье 1967 г. Н. Зоркая оговаривает, что «невозможно не обнаружить подобное влияние в тыняновских романах и рассказах, особенно в “Смерти Вазир-Мухтара”» [14. С. 263]. Ю. Цивьян и Е. Тоддес позже констатируют, что взаимовлияние кино и литературы и кинематографичность тыняновский прозы являются установленными фактами. Однако характер воздействия на прозу Тынянова кинематографа, круг кинематографических пристрастий писателя, закономерность появления в прозаическом тексте кинематографических аллюзий и мотивов еще следует определить [14. С. 89].

Но круг вопросов, очерченный Цивьяном и Тоддесом, затронут только в исследовании З.Н. Поляк [15], посвященном историческим романам Тынянова, и ра-

боте И.А. Мартьяновой [7] о кинематографичности стиля романов и научных текстов. На примере «Смерти Вазир-Мухтара» З.Н. Поляк показывает, какие повествовательные приемы, аналогичные приемам кино, использует Тынянов: «частая смена пространственной точки зрения» [15. С. 10] и изменение угла зрения, ракурса; прием «остановки времени» [Там же. С. 11], напоминающий параллельный монтаж. Как и Поляк, И.А. Мартьянова предполагает, что кинематографичность художественной прозы Тынянова обусловлена ее историчностью: «В поисках исторического жанра он [Тынянов] обращается к кинематографу, создающему эффект остранения истории, иллюзию современности давно прошедших событий» [7. С. 105].

Представляется, что для Тынянова, связанного с кино не только сценарной работой, но и разработкой параллельно теории литературы теории кино, применение кинематографических приемов в прозе могло не ограничиваться созданием только «эффекта остранения истории» в конкретном произведении. Возможно, что соединение кино и литературы – шаг в «дальнейшей эволюции форм» [10. С. 276]. Если в 1927 г. в статье «О литературной эволюции» Тынянов предполагал, что «может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой» [Там же], то после появления «Восковой персоны» и «Малолетнего Витушишников» можно сделать предположение о возможности стирания границ между литературой и кинематографом.

Обратимся к рассмотрению малой прозы Ю.Н. Тынянова. Тимо Суни, говоря о второй редакции рассказа «Подпоручик Киж», отмечает, что в издании 1941 г. вместо предисловия появился эпизод вселения в комнату поручика Синюхаева «юнкерской школы при сенате аудитора» [16. С. 354]³. Исследователь считает, что «если сравнить эти части друг с другом, то вторая отличается большей визуальностью и годностью для экранизации. С этой точки зрения, смену частей рассказа можно свести к работе автора над сценарием фильма 1934 года» [17. С. 141, прим. 15]. Соглашаясь с положением о «визуальности» прозы Тынянова, отметим, что специфичным взглядом, представляющим вещи отдельно друг от друга и делающим каждую наблюдаемую деталь самостоятельной и значимой, наделяется не повествователь, а герои, восприятие которых передано в тексте. В малой прозе этими героями чаще всего становятся императоры: Павел I в «Подпоручике Киж», Петр Великий в повести «Восковая персона», Николай I в рассказе «Малолетний Витушишников».

Так, в «Малолетнем Витушишникове» Николай воспринимает действительность механистично, расчлененно. Взгляд императора уравнивает людей и вещи, подобно тому, как это происходит в кинокадре. В начале 13-й главы читаем: «Настежь распахнув дверь, император сразу подошел к стойке и безмолвно оглядел, как бы уравнивая взглядом, хозяйку, початый бочонок с медным краном и какую-то снедь на стойке, названия которой не знал. Этого было довольно» (500). Обратим внимание, что в конце этой же главы взгляд Николая снова падает на «бочонок с медным краном, нарезанный хлеб» и какую-то снедь, «названия которой он не знал». При втором просмотре картина дополняет-

ся новыми подробностями, ранее не увиденными императором. Столь пристальное всматривание в вещи обусловлено попыткой найти солдат, которые будто бы могут быть обнаружены среди разных предметов на стойке, что еще раз подтверждает тезис об уравнивании человека и вещи. Приведем первый и последние два абзаца этой главы:

Настежь распахнув дверь, император сразу подошел к стойке и безмолвно оглядел, как бы уравнивая взглядом, хозяйку, початый бочонок с медным краном и какую-то снедь на стойке, названия которой не знал. Этого было довольно (500).

Кончиком носка император отшвырнул ее и, несколько опомнясь, осмотрелся. Обои были не то с мраморными разводами, не то с натуральной плесенью. В комнате было три стола с запятнанной скатертью, на стене дурная картина, изображающая похищение из гарема, на стойке армия шкаликов, бочонок с медным краном, нарезанный хлеб и какая-то снедь, названия которой он не знал. Солдат не было (500).

В небольшой по объему 13-й главе кроме обстановки осматриваемого императором кабака помещен диалог Николая I с хозяйкой, при котором повествователь только фиксирует позы и жесты участников диалога. Поэтому фрагмент напоминает указание для его сценического воплощения⁴. Тот же эффект наблюдается во фрагментах, в которых происходящее или воображаемое воспринимается самим императором в виде сцен, переводящих повествование в модус настоящего времени и передающих детальное зрительное описание: «Но вслед за этим император немного увлекся. Думая в этот вечер исключительно о предметах, связанных с женщиной и ее назначением, он живо представил себе событие всего и ясно увидел *сцену*: как он впервые приветствует младенца.

Розовый младенец лежит на руках у кормилицы, и он по простонародному русскому обычаю кладет тут же на подушку, “на зубок”, маленький свиток – герб и прочее» (485; курсив мой. – Д.М.).

«Варенька Нелидова вернулась к дисциплине. Простая, даже суровая обстановка походного, боевого кабинета императора придала *сцене* примирения особую значительность.

– Простите, – сказала она.

– Простил, – ответил император.

– Откупщика, – вдруг сказала она» (531; курсив мой. – Д.М.).

Интересным кажется наблюдение Мартьяновой об использовании Тыняновым словосочетания «сценарная фраза» [7. С. 106] для характеристики стиля Пушкина: «Как зыбка грань, отделяющая пушкинские черновые программы от его чистовой прозы... Нейтральная сценарная фраза вырастает в нейтральную позу рассказчика...» [18. С. 162–163].

Выделенный курсивом фрагмент в следующем примере из главы 3 напоминает киноремарку, которая дает обозначение ситуации: «Пройдя по Аполлоновой зале, он увидел на мгновение себя, а зади копию Феба, и невольно остановился – он почувствовал свое грустное величие: *император, получив горький ответ на свои чувства, – проходит для приема воинов в Георгиевскую залу. И в Георгиевской зале сразу принял эту осанку: старее, чем всегда, много испытавший, император принимает парад старых воинов»* (486; курсив мой. – Д.М.).

Вернемся к 13-й главе. Сообщение о том, что «хозяйка... упала, рыдая и пытаясь лобызнуть лакированные сапоги с маленькой ступней» (500), акцентирует внимание на детали, которая была бы незаметна, если наблюдать всю сцену целиком, не приближая взгляд к ступне императора. Эта деталь позволяет провести аналогию с крупным планом в кино. Для Тынянова крупный план в кино «становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака – вне временных и пространственных отношений» [10. С. 332].

К подобному приему крупного плана Тынянов уже обращался в «Восковой персоне». Когда умирающий Петр смотрит на печные кафли, переводя взгляд с одного рисунка на другой, концентрируя внимание на каждом в отдельности, это напоминает смену кадров в кино. В этом фрагменте не встречается никаких указаний на время, предметы представлены как данные вне времени, в тексте говорится, что «смотрение было самое детское, безо всего» (384). О непосредственности восприятия, подобного детскому смотрению, говорит также следующая фраза, в которой акт смотрения принадлежит будто бы только глазам Петра и не связан с волей царя⁵: «И тогда глаза стали смотреть на синие голландские кафли...» (384).

Представим часть фрагмента внутреннего монолога Петра:

Мельница ветряная,
и павильон с мостом,
и корабли трехмачтовые.
И море.

Человек в круглой шляпе пумпует из круглой пумпы, и три цветка, столь толстых, как бы человеческие члены. Садовник.

Прохожий человек, кафтан в талью, обнимает толстую женку, которой приятно. Дорожная забава.

Лошадь с головой как у собаки.

Дерево, кудрявое, похожее на китайское, коляска, в ней человек, а с той стороны башня, и флаг, и птицы летят.

Шалаш, и рядом девка большая, и сомнительно, может ли войти в шалаш, потому что не сделана пропорция.

Голландский монах, плешивый, под колючим деревом читает книгу. На нем толстая дерюга и сидит, оборотясь задом.

И море.

<...> (384).

Первое предложение разделено на три абзаца, что заставляет переводить взгляд со строки на строку, подобно тому, как камера переходит от одного предмета, показанного крупным планом, к другому. Абзацное выделение коротких строк или небольших фрагментов текста графически сходно со стихотворным текстом. Первые три строки вполне могли быть представлены тремя отдельными предложениями; соединение этих пропозиций в одну конструкцию подчеркивает их связность и определенную последовательность. Здесь уместно вспомнить определение Тыняновым монтажа в статье «Об основах кино» [19] как последовательной смены кадров: «Кадры в кино не “развертываются” в последовательном строе, постепенном порядке – они

сменяются. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим – на точной границе. Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом» [10. С. 338; курсив автора].

Крупный план, представляющий вещь как смысловой знак⁶, по мысли Тынянова, «играет роль “эпитета” или “глагола” (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля, для фигур сравнения, метафоры и т.д.» [10. С. 333]. Петр воспринимает изображенное на изразцах расчлененно. Процесс складывания частей в целое представление напоминает чтение аллегорий: например, «прохожий человек, кафтан в талью, обнимает толстую женку, которой приятно» должны пониматься как «дорожная забава»; квадратный замок, «утки перед замком в заливе» и накренное дерево обозначают норд-ост. Этот процесс вычитывания барочных аллегорий⁷ заставляет вспомнить о кинометафоре, в которой «видимая вещь» заменяется вещью искусства: «видимая вещь расчленена, при одном смысловом знаке даны разные его носители, разные вещи, но вместе с тем расчленено и само действие, и во второй параллели... дана его определенная смысловая окраска» [Там же. С. 332]. Так, схематичные картинки на завезенных из Голландии кафлях предстают метафорой всей жизни Петра и его деятельности (корабли, море, военные походы); это смотрение перебивается повтором: «И море». В данном случае особенно хорошо видно удобство аналогии серии одинаковых квадратов кафельных изразцов с изображением моря и повторяющихся кинокадров. Море – самая большая страсть Петра; к тому же стихия воды в повести связывается с живительной силой, жизненной энергией, прежде всего, из-за включения в повесть аналогий с Леонардо да Винчи, представлявшим движение воды как движение крови по венам, и особого для эпохи барокко значения воды как отражающей поверхности, искажающей облик отражаемого и дающей ему вторую жизнь [22. С. 219].

Петр осознает приближение смерти, рассматривание печных изразцов перетекает в прощание со всем, что окружало императора: «Прощайте, прекрасные палаты, более не ходить по вас! Прощай, веря, верейка! На тебе не отправляться к Сенату! <...>

От злой и внутренней секретной болезни умираю!

И неизвестно, на кого отечество, и хозяйство, и художества оставляю!» (385–386). Обращает на себя внимание смежная женская рифмовка последних строк, стилизованных под силлабическое стихосложение (хотя не соблюден один из главных принципов этой системы – одинаковое количество слогов). Лиричность этого фрагмента как бы задана предшествующим кинематографичным отрывком, повторяющиеся «кадры» которого вызывают аналогию с лирическими повторами. Фрагментарность кафельных изображений оставляет отпечаток и на восклицаниях Петра, которые заключают прощание с конкретными предметами («Кафтан! /

Туфли!» (385) и т.п.), являющимися аллегориями «отечества», «хозяйства» и «художества».

Мысли Петра о болезни и скорой смерти прерываются неожиданным появлением таракана, «забравшегося» «на башню того замка, на котором моталась кладь на веревке, на ту синюю кафлю...» (387). Таракан словно прорывает мир, существующий в грезах Петра, внося в него стихийное движение жизни, направление которого нельзя предугадать. Важность понятия «прорыва» в поэтике тыняновских текстов обнаружил Ю. Богомолов, задавшись вопросом о причине того, что Тынянов в статье «Об основах кино» использует для доказательства связи приемов сюжетосложения со стилем, и тем самым стили с семантикой произведения, текст Гоголя «Нос». Переноса вопрос о связи стили и сюжета в сферу кино, Тынянов ограничивается лишь упоминанием в качестве примера «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна [19. С. 55–57]. Ю. Богомолов полагает, что сопоставление рассказа Гоголя и фильма Эйзенштейна возможно по тому, о чем умолчал Тынянов, касаясь этих произведений. Так же, как Гоголь в конце своей истории с множеством «неправдоподобного» и «сверхъестественного» делает возможным допущение, что «кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете», Эйзенштейн пытался ««возвратить» художественную реальность в лоно реальности эмпирической» [21. С. 199]. Символом этого становится корабль, в финальных кадрах «снятый в лоб с нижней точки» [21. С. 199]: «“Потемкин” словно *вспарывает* плоскость экранного полотна, вплывая в действительность...» [21. С. 199] (курсив мой. – Д.М.).

Одна из возможных причин чувства страха перед тараканом – непредсказуемость его поведения: «Куда пойдут те ноги, сорок сороков? Куда зашуршат? И соскочит на постель и пойдет писать по одеялу» (388). Отметим описывающую движения таракана метафору письма («и пойдет писать по одеялу»), на основе которой можно предположить, что непредсказуемое движение заключает в себе творческую, созидательную потенцию. Эта творческая сила не связана, однако, с искусством, ведь за тараканом, «мертвой тварью» (387), может скрываться пустота, которая преодолевается искусством⁸. Таким образом, восприятие Петра, подчиненное законам кинематографа, обуславливает отсутствие у императора чувства реального течения времени, а также изменчивости действительности во времени. Вневременность крупного плана «размывает» границу между реальным и существующим во сне, в болезненном бреду.

В рассказе «Малолетний Витушишников» отрыв императора Николая от действительности обусловлен также и его погруженностью в воображаемый мир: «Император страдал избытком воображения. Обычно он не только гневался, но еще и воображал, что гневается» (495). В то же время остальные герои обнаруживают явный недостаток воображения, что в некоторых случаях спасает жизнь: «Если бы солдаты хоть на минуту могли вообразить, что у дверей питейного заведения остановился государь император, – они, без сомнения, растерялись бы и погибли. Их спас, а кабатчицу погубил единственно недостаток воображения» (503). Вспомним выражение А. Бергсона о том, что «Разделение же [разделение движения на моменты] представля-

ет собой продукт воображения, функция которого состоит именно в том, чтобы фиксировать подвижные образы нашего обычного опыта, как мгновенная вспышка молнии освещает ночью сцену бури» [23. С. 279]. То есть, по мысли Бергсона, в основе человеческого восприятия лежит работа воображения, запечатляющего лишь отдельные отрезки непрерывной длительности.

В малой прозе Тынянова точка зрения героев на происходящее представляет вещи и события так, как если бы они были зафиксированы на экране или в сценарии фильма, что определяет их неспособность видеть окружающее в его постоянной длительности и становлении – герои мыслят окружающую действительность в виде симметричных проектов и боятся движения и той неизвестности, которая связана с постоянной изменчивостью.

Наглядным примером героя, испытывающего страх перед реальностью, может послужить герой рассказа «Подпоручик Киже» – Синюхаев. Момент, когда Синюхаев узнает из прочитанного приказа о своей смерти, становится моментом прозрения, выводящим восприятие поручика из автоматизма. Вещи представляются в новом свете, остранным: «Он стал рассматривать разводную площадку, и она показалась незнакомой ему. По крайней мере, он никогда не замечал раньше карнизов на окнах красного казенного здания и мутных стекол.

Круглые булыжники мостовой были не похожи один на другой, как разные братья» (351). Но Синюхаев, идеальный подчиненный павловского государства, внимающий «словам приказа как особым словам» (347), пугается своего прозрения и понимает, что он умер; жизнь оборачивается для такого героя смертью.

Тот факт, что Тынянов вслед за Бергсоном показывает кинематографичность восприятия как его неполноту и ограниченность, заставляет задаться вопросом о том, как кино преодолевает эту узость человеческого восприятия.

В статье «Об основах кино» Тынянов приводит пример того, как используемые писателем стилистические средства смещают в сознании читателя «перспективу» вещей и их «освещение»: «таков, например, роман Джозефа Конрада “Теневая черта”, где несложное событие – молодой морской офицер получает командование судном – вырастает в грандиозное, “смещенное”» [10. С. 332]. После этого примера следует заключение: «Те же возможности мы имеем в стиле кино, и в существенном дело там обстоит так же: смещение зрительной перспективы является в то же время смещением соотношения между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. <...>

Снова “видимая вещь” заменяется вещью искусства» [10. С. 332].

Кино, так же как и произведение литературы, является «динамической конструкцией». Конструктивный принцип кино кроется, по словам Тынянова, в его недостатках: плоскостности, бесцветности и отсутствии звука – эти свойства заставляют сосредоточить внимание художника именно на «видимых» вещах, которые обретают новые смыслы в зависимости от различных приемов их представления. «...Технический “недостаток” – сказывается в искусстве кино положительными

конструктивными принципами симультанности (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение» [10. С. 328].

Как было показано выше, на уровне восприятия персонажей видимые вещи не имеют никакой смысловой соотнесенности, они остаются видимыми вещами. Более того, даже вещи искусства становятся просто видимыми предметами, как в уже приводимом фрагменте из 3-й главы «Малолетнего Витушишника», в котором Николай сравнивает себя со статуей Феба. Так же в конце произведения император просит убрать статую Силена из Аполлоновой залы, которая ассоциируется у Николая с винным откупщиком Конаки: «Это пьяный грек, – сказал он» (523). По мнению Блюмбаума, «через не лишенный комизма поединок статуй» передан «конфликт императора-Аполлона, чья фигура недаром соотнесена с “мерой” и “порядком” “плана” и “закона”, и “частного лица”, греческого винооторговца Диониса, обладающим адекватным представлением о не вмещающейся в узкие юридические рамки многообразной, “ветвистой” реальности» [24. С. 57]. Это подтверждает нашу мысль о том, что Николай всячески ограждает себя от погружения в реальное течение жизни, старательно делает свою жизнь искусственной, как и другие правители в произведениях Тынянова.

Изображение же действительности в ее неповторимости и изменчивости достигается в текстах Тынянова с помощью монтажа. Мы используем понятие «монтаж» по аналогии с уже существующим кинотермином, который сводится к обозначению процессов отбора, сборки и соединения фрагментов для получения из исходных отдельных фрагментов целого, фильма [25. С. 41]. З.Н. Поляк называет монтажом у Тынянова «столкновение текстов, из которого рождается новый смысл» [15. С. 9]. Заметим, что Тынянов производит монтаж на уровне композиции разными способами: путем совмещения исторического, документального и художественного материала, через включение в тексты различных цитат (что опять же приводит к «столкновению» текстов, а значит, и точек зрения), выстраивая определенным образом событийную канву произведений и т.п. [15. С. 7–13]⁹.

Привлекает внимание расположение глав, представляющих разные сюжетные линии, чередование которых создает подобие случайности и естественного развития событий. Так, «Малолетний Витушишников» включает в себе несколько историй: историю ссоры Николая I с фрейлиной Нелидовой, случай с двумя солдатами, которые «одновременно захотели выпить водки» (487), рассказ о среде петербургских винных откупщиков и о малолетнем отроке, имя которого оказалось увековеченным официальной историей¹⁰. В тексте маркируется, что схождение в определенных точках этих линий, которые могли бы никогда не пересечься, происходит из-за нарушения «порядка» в том смысле, в каком его понимает Николай. На самом же деле, причина подобных столкновений – смещение в сознании императора границ частной и государственной жизни. Вспомним, что для Тынянова смыслопо-

рождающий механизм любого произведения обеспечивается именно деформацией, «смещением». Так, события, изображенные в «Подпоручике Кижее», становятся возможными из-за смещения понятий «существование» и «несуществование», «жизнь» и «смерть», что подготовлено языковой невязкой, динамическим характером героев, мотивной структурой произведения. Ту же зыбкость границы между жизнью и смертью мы наблюдаем в «Восковой персоне»¹¹.

Повествователь свободно обращается с временем, изображая отдельные события в их длительности. Первые несколько глав «Малолетнего Витушишника» заканчиваются отдельными предложениями-абзацами, напоминающими титры в кино: «Все дрогнули» (486), «Прием кончился» (487), «Был час дня» (488; 497). Фраза «был час дня», которой заканчивается 4-я глава о солдатах, захотевших выпить водки, повторяется в конце 9-й главы, предшествующей встрече императора с солдатами. Это позволяет показать несколько сюжетных линий в одном времени, подобно тому, как повторяющийся кадр на экране возвращает зрителя к показанному ранее событию. Так, повтор финальной фразы соединяет эпизоды в одно событие, растянувшееся во времени. В статье «О сюжете и фабуле в кино» Тынянов говорит о повторности кадра, создающей его длительность: «Для утверждения длительности какого-нибудь положения существует в кино повторность кадра – кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или том же самом виде – и такова его длительность, бесспорно далекая от обычного, “видимого” понятия длительности, длительность сплошь соотносительная: если повторный кадр будет перебивать большое количество кадров, – эта “длительность” будет велика, несмотря на то что “видимая длительность” повторного кадра будет ничтожна» [10. С. 333].

То же Тынянов предпринимает в «Восковой персоне», растягивая во времени рыдания императрицы над гробом Петра – оплакивание тела государя, длящееся несколько месяцев, дается через троекратный повтор графически выделенной строки из оды Державина «Водопад»: «Екатерина возрыдала» (курсив Тынянова)¹². Сходным образом растягивается фрагмент, в котором мы видим Петра перед его смертью. На протяжении первой главы части, посвященные Петру, перебиваются другими частями, что создает эффект длительности. А из-за того, что между главой, в которой изображается предсмертная ночь Петра, и главой, в которой извещается о его смерти (третья глава), помещено описание кунсткамеры, не ощущается асимметрии между двумя частями текста, хотя в первых трех главах проходит меньше суток, а события глав с четвертой по шестую охватывают два месяца¹³.

В отличие от концепции Бергсона, в представлении Тынянова кинематограф может представлять не только «ограниченность», механистичность человеческого восприятия, но с помощью монтажа, которому формалисты придавали большое значение, воспроизводить действительность в ее постоянном движении и изменчивости.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Научное и художественное творчество Тынянова тесно связаны между собой, об этом см.: [6. С. 16–21, 41–58; 7. С. 103–107].
- ² «... Именно потому, что реальность выходит за границы интеллекта, – этой способности связывать подобное с подобным, замечать, а также создавать повторения, – она, без сомнения, является творческой, то есть совершает такие действия, в которых она расширяется и превосходит саму себя. Эти действия не были, таким образом, даны в ней заранее, и, следовательно, она не могла принять их за цели, хотя, будучи совершенны, они и допускают рациональное объяснение, как допускает его сфабрикованный предмет, реализовавший некий образец» [11. С. 47].
- ³ Далее ссылки на это издание приводятся с указанием страниц в круглых скобках.
- ⁴ «Показательно, что, готовя для первого отдельного издания романа (1929) главу о гибели Грибоедова, Тынянов набросал ее программу в виде сценарной раскадровки – последовательности нумерованных эпизодов (архив В. Каверина). <...> Тынянов с его повышенной чувствительностью к литературно-бытовому генезису произведения <...>, не мог не оценить уникального статуса сценария как особой формы словесности. В 20-е годы сценарий был единственным жанром словесного текста, принципиально не допускающим “финитного” этапа: сценарий не имеет права состояться как окончательно завершённый литературный текст, он обязан состояться только как фильм. Тем самым сценарий на шкале литературных форм имеет лишь одно соответствие – черновик. Незавершённость входит в условия существования сценарной формы. Именно с этой точки зрения Тынянов подходил и к литературному произведению при экранизации – в фильме “Шинель” одноимённая повесть и другие законченные произведения Гоголя использованы менее активно, чем гоголевские наброски и незавершённые фрагменты...» [14. С. 97].
- ⁵ Об изменении отношения к телесности в философии и искусстве XX в. и мотиве самостоятельно действующих частей тела см.: Буренина О. Абсурдное и anomальное. Репрезентация анатомических аномалий руки // Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетей, 2005. Серия: «Зарубежная русистика» [20].
- ⁶ См. замечание Ю. Богомолова в статье «Вечнозеленая теория и переходящая практика», что Тынянов, разбирая видимый мир на знаки, «смысловые вещи», увлекается лишь одной из двух тенденций кинематографического языка. Обратная трансформация, по мысли Богомолова, не занимает ученого-формалиста, так как является для него, как и в литературной поэтике, очевидной [21. С. 199].
- ⁷ О барочной стилистике «Восковой персоны» см.: Ямпольский М. Маска, анаморфоза, монстр // Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996 [22. С. 207].
- ⁸ О мотиве пустоты см.: Блюмбаум А.Б. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова [6. С. 119–124].
- ⁹ См. также другие высказывания о монтаже у Тынянова: «Тынянов не пишет, а монтирует» [26. С. 200]; «игра повествовательными ракурсами (или монтаж их) создает сложный психологический портрет Николая» [27. С. 142].
- ¹⁰ О концепциях «естественной» и более привычной «неоплатонической» истории см.: Ямпольский М. История культуры как история духа и естественная история [3].
- ¹¹ Об этом см.: Блюмбаум А.Б. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова [6].
- ¹² О цитате из оды Державина см.: Блюмбаум А.Б. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова [6. С. 163]; Матвеева Д. Функции кинематографических приемов в повести Ю.Н. Тынянова «Восковая персона» [28. С. 235–236].
- ¹³ Ср. похожее наблюдение на материале романа «Смерть Вазир-Мухтара»: «Особенно наглядно монтажный принцип выступает в тех частях повествования, где оно складывается из небольших главков, калейдоскопически сменяющих друг друга. <...> За напряженной сценой осады посольства следует конкретная картина замедленных сборов шахзада...» [15. С. 9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
2. Дмитриева Е. Генрих Вельфлин в России: открытие Италии, барокко или формального метода в гуманитарных науках? // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / под ред. Е. Дмитриевой (отв. ред.), В. Земского и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 98–131.
3. Ямпольский М. История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. 2003. № 1 (59). С. 22–89.
4. Зенкин С. Вещь, форма и энергия (русские формалисты и Дюркгейм) // Европейский контекст русского формализма: (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия): коллективная монография по материалам русско-французского colloquium 1–2 ноября 2005 года / под ред. Е. Дмитриевой (отв. ред.), В. Земского и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 41–54.
5. Нэттеркотт Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / пер. и предисл. И. Блауберг. М.: Модест Колеров, 2008.
6. Блюмбаум А.Б. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002.
7. Мартынова И.А. Научное vs художественное в историческом повествовании Ю.Н. Тынянова // Текст и тексты: межвуз. сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010. С. 103–107.
8. Curtis J. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature. 1976. Vol. 28, № 2. P. 109–121.
9. Левченко Я.С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012.
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
11. Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб.: Русская мысль, 1914.
12. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М.: КомКнига, 2007.
13. Зоркая Н. Тынянов и кино // Вопросы киноискусства. М., 1967. Вып. 10. С. 258–295.
14. Цивьян Ю., Тоддес Е. Не кинограмма, а кинокультура // Искусство кино. 1986. № 7. С. 88–98.
15. Поляк З.Н. О специфике авторского повествования в исторической прозе Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения: сб. ст. Рига: Зинатне, 1986. С. 7–13.
16. Тынянов Ю. Восковая персона. Избранное. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.
17. Sini T. Подпоручик Кижэ Ю. Тынянова как метафизика // Studia Slavica Finlandensia. Tomus XV. Helsinki, 1998. P. 121–145.
18. Тынянов Ю.Н. Пушкин и современники. М., 1968.
19. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. СПб., 2001. С. 39–59.
20. Буренина О. Абсурдное и anomальное. Репрезентация анатомических аномалий руки // Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетей, 2005. С. 263–285.
21. Богомолов Ю. Вечнозеленая теория и переходящая практика // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. СПб., 2001. С. 189–199.
22. Ямпольский М. Маска, анаморфоза, монстр // Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 207–252.
23. Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М., 1992.
24. Блюмбаум А.Б. Из творческой истории «Малолетнего Витушишников»: документальный источник текста // Русская литература. 2009. № 3. С. 45–59.
25. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
26. Берковский Н. Текущая литература. М., 1930.
27. Суни Т. Малолетний Витушишников Ю. Тынянова (I): анализ повествования // Idäntutkimus. Special Issue. VI ICCEES World Congress. Helsinki: Venäjän ja Itä-Euroopan instituutti, 2000. P. 132–146.
28. Матвеева Д. Функции кинематографических приемов в повести Ю.Н. Тынянова «Восковая персона» // Статьи и материалы IX Международной школы по русской литературе. СПб., 2013. С. 235–236.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 4 ноября 2013 г.

BERGSON'S INFLUENCE ON THE THEORY AND FICTION OF YU. TYNIA NOV

Key words: Yu. Tynianov; A. Bergson; cinematographic perception; cinematography and literature; montage composition.

This article opens another philosophical source that has influenced the theory of formal school. It is the vitalism conception of Henri Bergson. It was widely known and discussed in Russia at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Bergson's influence on the literature theory of V. Shklovsky, B. Eichenbaum and Yu. Tynianov was shown by the writers like J. Curtis and J. Levchenko. My aim was to observe how Yury Tynianov's acknowledgement of Bergson's philosophy had an effect on his artistic works. It is a fixed fact that Tynianov's experimental prose and scientific theory are closely connected (A. Blumberg, M. Yampolsky). The intersection of interests of both scientists, the Russian and the French, is the idea of duration and limitation of human perception that does not allow the world to be perceived in its continuity. Bergson uses a metaphor of cinematography, which captures separate moments of reality – shots – to illustrate the mechanism of human perception. The later novels of Tynianov (mind his interest in the cinema) often invoke analogies with cinema and texts of screenplays. Proximity to cinematography becomes apparent when we see the characters' perception of reality. The narration splits into short phrases introducing different objects individually and focusing on every single thing. The use of the method similar to a close-up of a movie deserves special attention. Like in the movies events lose their temporal correlation at these moments – they seem to exist out of time. The most significant example of using a close-up is a fragment of the story "Wax person": *On ne vspomnil i smotrel na kafli, i smotreniye yego bylo samoye detskoye, bezo vsego. Melnitsa vetryanaya, i pavilon s mostom, i korabli trekhmachtovyye. I more (Он не вспомнил и смотрел на кафли, и смотрение его было самое детское, безо всего. Мельница ветряная, и павильон с мостом, и корабли трехмачтовые. И море)*. The first several chapters of the novel "Maloletny Viushishnikov" ("Малолетный Витушишников") ends with separate sentences-paragraphs that seem like titles in a film: "Vse drognuli" ("Все дрогнули"), "Priyem konchilsya" ("Прием кончился"), "Byl chas dnya" ("Был час дня"). The chapters four and nine end with the phrase "Byl chas dnya" ("Был час дня"). It helps to show several story lines simultaneously just as the repeating frame returns us to the event shown earlier. Reiteration of the final phrase connects the episodes to a single event stretched out over time. In the article "About the Story and the Plot of a Movie" Tynianov speaks about repeatability of a frame that creates its duration. So, with the help of montage composition Tynianov achieves the ability to recreate the illusion of length, i.e. to make a work of art closer to a constantly moving and changing reality.

REFERENCES

1. Svetlikova I.Yu. Istoki russkogo formalizma: Traditsiya psikhologizma i formal'naya shkola. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
2. Dmitrieva E. Genrikh Vel'flin v Rossii: otkrytie Italii, barokko ili formal'nogo metoda v humanitarnykh naukakh? // Evropeyskiy kontekst russkogo formalizma (k probleme esteticheskikh peresecheniy: Frantsiya, Germaniya, Italiya, Rossiya) / pod red. E. Dmitriyevoy (otv. red.), V. Zemskogo i M. Espanya. M. : IMLI RAN, 2009. S. 98–131.
3. Yampol'skiy M. Istoriya kul'tury kak istoriya dukha i estestvennaya istoriya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 1 (59). S. 22–89.
4. Zenkin S. Veshchi, forma i energiya (russkie formalisty i Dyurkgeym) // Evropeyskiy kontekst russkogo formalizma: (k probleme esteticheskikh peresecheniy: Frantsiya, Germaniya, Italiya, Rossiya) : kollektivnaya monografiya po materialam russko-frantsuzskogo kollokviuma 1–2 noyabrya 2005 goda / pod red. E. Dmitriyevoy (otv. red.), V. Zemskogo i M. Espanya. M. : IMLI RAN, 2009. S. 41–54.
5. Neterkott F. Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917) / per. i predisl. I. Blauberg. M. : Modest Kolerov, 2008.
6. Blyumbaum A.B. Konstruktsiya mnimosti: K poetike "Voskovoy persony" Yuriya Tynyanova. SPb. : Giperion, 2002.
7. Mart'yanova I.A. Nauchnoe vs khudozhestvennoe v istoricheskom povestvovanii Yu.N. Tynyanova // Tekst i teksty : mezhvuz. sb. nauch. tr. Novosibirsk : Izd-vo NGPU, 2010. S. 103–107.
8. Curtis J. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature. 1976. Vol. 28, № 2. P. 109–121.
9. Levchenko Ya.S. Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii. M. : Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki, 2012.
10. Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. M., 1977.
11. Bergson A. Tvorcheskaya evolyutsiya. M. ; SPb. : Russkaya mysl', 1914.
12. Tynyanov Yu.N. Problema stikhotvornogo yazyka. M. : KomKniga, 2007.
13. Zorkaya N. Tynyanov i kino // Voprosy kinoiskusstva. M., 1967. Vyp. 10. S. 258–295.
14. Tsiv'yan Yu., Toddes E. Ne kinogramota, a kinokul'tura // Iskustvo kino. 1986. № 7. S. 88–98.
15. Polyak Z.N. O spetsifike avtorskogo povestvovaniya v istoricheskoy proze Tynyanova // Tynyanovskiy sbornik: Vtorye Tynyanovskie chteniya : sb. st. Riga : Zinatne, 1986. S. 7–13.
16. Tynyanov Yu. Voskovaya persona. Izbrannoe. SPb. : Limbus Press, 2001.
17. Sumi T. Podporuchik Kizhe Yu. Tynyanova kak metafiksiya // Studia Slavica Finlandensia. Tomus XV. Helsinki, 1998. P. 121–145.
18. Tynyanov Yu.N. Pushkin i sovremenniki. M., 1968.
19. Tynyanov Yu.N. Ob osnovakh kino // Poetika kino. Perechityvaya poetiku kino. SPb., 2001. S. 39–59.
20. Burenina O. Absurdnoe i anomal'noe. Reprezentatsiya anatomicheskikh anomalii ruki // Simvolistskiy absurd i ego traditsii v russkoy literature i kul'ture pervoy poloviny KhKh veka. SPb. : Aleteya, 2005. S. 263–285.
21. Bogomolov Yu. Vechnozelenaya teoriya i prekhodyashchaya praktika // Poetika kino. Perechityvaya poetiku kino. SPb., 2001. S. 189–199.
22. Yampol'skiy M. Maski, anamorfoza, monstr // Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis). M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. S. 207–252.
23. Bergson A. Sobranie sochineniy : v 4 t. T. 1: Opyt o neposredstvennykh dannykh soznaniya. Materiya i pamyat'. M., 1992.
24. Blyumbaum A.B. Iz tvorcheskoy istorii "Maloletnego Vitushishnikova": dokumental'nyy istochnik teksta // Russkaya literatura. 2009. № 3. S. 45–59.
25. Omon Zh., Bergala A., Mari M., Verne M. Estetika fil'ma. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
26. Berkovskiy N. Tekushchaya literatura. M., 1930.
27. Sumi T. Maloletnyy Vitushishnikov» Yu. Tynyanova (I): analiz povestvovaniya // Idäntutkimus. Special Issue. VI ICCEES World Con-gress. Helsinki : Venäjän ja Itä-Euroopan instituutti, 2000. P. 132–146.
28. Matveeva D. Funktsii kinematograficheskikh priemov v povesti Yu.N. Tynyanova "Voskovaya persona" // Stat'i i materialy IX Mezhdunar. letney shkoly po russkoy literature. SPb., 2013. S. 235–236.