

«ШИНЕЛЬ»: АВАНГАРДНАЯ КИНОВЕРСИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В статье рассматривается вопрос о взаимоотношениях литературы и кино в 20-е годы. Существующее мнение о пренебрежительном отношении киноавангарда к русской классике требует уточнения и корректировки. Одно из подтверждений активного взаимодействия двух искусств — работа в кино Ю.Н. Тынянова и в первую очередь его участие в экранизации гоголевской «Шинели». Особенность тыняновского подхода состояла в монтаже многочисленных сюжетов классической русской прозы. «Киноповесть в манере Гоголя» представляла собой новаторскую импровизацию по мотивам целого ряда произведений Гоголя, Толстого, Пушкина и Достоевского. Литературный текст «преодолевался» путем «уплотнения», концентрации разных по своему генезису мотивов и образов. В статье представлены наблюдения и выводы о том, каким образом поэзия и кино «слились» в киносценарии Юрия Тынянова и какую роль в художественной целостности фильма играет интертекстуальная «перекличка».

Ключевые слова: ОПОЯЗ, авангард, литература и кино, киноповесть, сценарий, интертекстуальность, ремейк.

Хорошо известно, что кино в России началось с экранизаций: сценарной основой первых немых фильмов, как правило, становились фрагменты из произведений русской классики, сюжеты известных стихотворений и т. д. Но во всех этих случаях говорить о влиянии литературы на кинопроцесс было бы не совсем точно: литературный материал использовался «новорожденным» кинематографом достаточно беспринципно, — без уважения к «духу и букве» великих произведений. Можно было предположить, что, «остепенившись», то есть, уйдя от преследования одних лишь коммерческих целей, кинематограф выстроит более серьезные отношения с художественной словесностью и научится воссоздавать литературные произведения во всей их глубине.

Но после революции 1917 года отношения кино и литературы только усложнились. Советский киноавангард считал своим творческим долгом разрушение старых традиций, отречение от всего предшествующего. Нужно было построить новое искусство, начав с нуля. Это предполагало полный разрыв с классическим искусством, и литературой, в частности. Если же обойтись без нее не удавалось, то с ней обращались демонстративно дерзко, подчеркивая свой решительный отказ от «рабского» отношения к первоисточнику. Не удивительно, что для таких акций выбирались самые прославленные произведения самых знаменитых писателей, и их тексты, становясь фильмами, трансформировались до неузнаваемости.

Ниспровергательский дух наступившей эпохи вынуждены были учитывать даже те, кто знал цену русской классике и не собирался приносить ее в жертву новым веяниям. Им приходилось идти пу-

тем сложных компромиссов, согласуя новое и старое — идеи великих писателей прошлого и требования революционной эпохи. В результате взаимоотношения литературы и кино приобретали совершенно новый характер, причем во многих случаях — достаточно плодотворный. Примером может служить работа Ю.Н. Тынянова над постановкой гоголевской «Шинели». Сценарий знаменитого деятеля формальной школы заинтересовал группу ФЭКС («Фабрика эксцентрического актера»), где ведущими режиссерами были Л. Трауберг и Г. Козинцев. Сами фэксцы считали, что их «материал — современность», но от экранизации классической повести не отказались. «Киноповесть в манере Гоголя», — а именно такой подзаголовок автор дал своему произведению, — представляла собой новаторскую импровизацию по мотивам не только «Шинели», но и «Невского проспекта», и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Тынянову принадлежит идея родства литературы и кино с поэзией. В 1924 г. Тынянов выпустил книгу «Проблемы стихотворного языка», где разрабатывал методы изучения поэтического текста, но распространял свои выводы на кинематограф. По его убеждению, кино и поэзия — явления достаточно близкие: «Скачковый» характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) — роднят кино и стих» [2, с. 6]. Поэтическая речь, — утверждал Тынянов, — обладает особой смысловой насыщенностью, которая не свойственна языку прозы. Подобный эффект возникает вследствие большей связанности всех элементов поэтического текста между собой, за счет «несво-

* © Васиярова О.А., 2017

Васиярова Ольга Александровна (ov21101986@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.

боды» поэтического слова, которая рождается благодаря «тесноте стихового ряда» [3, с. 76]. Принцип «тесноты стихового ряда» организует в поэзии смысловую насыщенность, а в кино определяет строение кадра. И если в поэзии смысл зачастую кроется не в словах, а между слов, то и в фильме соединение кадров, их чередование, столкновение создают смысловой контекст, который оказывается богаче, чем суммированное содержание кадров.

Аналогия поэзии и кино наталкивает Тынянова на существенные выводы о характере киномонтажа. Не в разворачивании событийного ряда видится ему основная роль монтажа, а в обеспечении непрерывности смысла. Именно сцепление кадров должно создавать необходимый зрителю эффект непрерывности. «Соседние кадры фильма воспринимаются как *предыдущее* и *последующее* — это общий закон кино; режиссеру остается, подчиняясь этому закону, использовать его для построения времени, т. е. создать иллюзию непрерывности» [6, с. 26]. Тынянов определяет основную семантическую функцию монтажа как создание смыслового сцепления кадров по принципу пространственно-временного единства. Это единство имеет ритмический характер. Ритм в поэзии обладает ярко выраженной смысловой функцией. Неизбежно сопоставление, столкновение, противопоставление, сходство слов рождает дополнительные смысловые значения каждого из них. Ритмические ударения выступают в роли смыслоразличительных элементов, ударные слова в стихотворном ряду становятся носителями смысла. Активно работает открытый Ю. Тыняновым в «Проблемах стихотворного языка» закон семантического выдвигания конца ряда, по которому основным носителем смысла оказывается последнее слово строки, всегда ритмически выделенное. Этим поэтический ритм близок кинематографическому.

Ритм фильма определяется соотношением монтажных кадров, однако не просто длиной кадров, но еще и интенсивностью зрительского восприятия кадра. В монтаже выявляется смысловая функция ритма. Энергичность, равно как и вялость монтажного ритма, обусловлена смысловой насыщенностью сменяющихся кадров. Пространство кадра является активным. «Кинозритель мыслит пространством — оно существует для него помимо персонажей» [6, с. 32]. Любой предмет, человек или вещь в пространстве кадра приобретают специфическую выразительность. Она достигается целым комплексом средств: способом съемки, характером внутрикадрового движения, характером освещения. Стилистические приемы создают смысловую перепланировку действительности на экране, так же, как слов в стихотворной строке.

Как следствие, Ю.Н. Тынянов выступает против элементарного «литературного кино», которое только иллюстрирует произведения литературы на экране и у которого нет своих кинематографических средств выражения. В истории постановки «Шинели» трансформация литературного материала начиналась уже со сценария. На пути к экрану литературный сценарий должен претерпеть трансформацию, и сценарист не должен рассматривать

свой сценарий как законченное, полностью завершённое произведение и требовать его абсолютно точного перенесения на экран. «<...> Литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино <...>, — справедливо замечал Тынянов. — Кино может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане» [5, с. 323].

Особенность тыняновского сценария состояла в монтаже сюжетов Гоголя. В своем сценарии он сознательно добивается этой семантической «тесноты» — особой «густоты» смысла. Именно поэтому ему недостаточно экранизировать «Шинель», он создает импровизацию по мотивам «Шинели», «Невского проспекта» и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Мало того, некоторые эпизоды фильма отсылают нас к узнаваемым мотивам прозы Пушкина, Толстого и Достоевского.

Первая половина фильма напоминает повесть «Невский проспект»: это история «молодого Башмачкина», который влюблен в девушку с Невского проспекта. Вторая половина фильма — история пожилого Башмачкина, которая соответствует «Шинели» Гоголя: там Башмачкин мечтает уже о другой «приятной подруге» — шинели «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» [1, с. 548], но и эта его мечта получает трагическое разрешение.

Главные орудия обмана — это женщины. Чтобы сохранить этот мотив, Юрий Тынянов вводит в свой сценарий авантюрно-детективную линию.

Решив выиграть тяжбу с соседом, в Петербург приезжает помещик Птицын. Он ищет чиновника, которого можно подкупить и склонить к подлогу. Башмачкин, влюбленный во встреченную на Невском красавицу, не успевает понять, что она сообщница мошенников, и оказывается вовлечен в темное дело. После этой истории он перестает себя ценить, прячется от мира за грудями бумаг в своей канцелярии. Когда эти бумаги наконец переписаны, мы видим уже совсем другого Акакия Акакиевича — польсевшего и вконец постаревшего. Становится ясно, что у него украдена лучшая часть жизни, его душа омертвела.

Надо добавить, что и беспомощность, и одухотворенность Башмачкина в этой части картины подчеркнуты путем введения персонажей из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Эти провинциальные помещики полнокровны, громкоголосы, физиологичны (не случайно акцент сделан на эпизоде, где оба они парятся в бане). Очевидно, что по замыслу создателей ленты, это крепостники, торжествующие угнетатели. Тонкие душевные движения им не свойственны: в «банной» сцене один из них пытается выменять у другого крепостную девушку, предлагая в обмен свинью.

Все это оттеняет эфемерность, почти бесплотность фигуры Башмачкина, поглощенного одним — своим чувством к прекрасной незнакомке.

Вторая часть картины фабульно соответствует гоголевской «Шинели»: героя возрождает новая любовь — к «обновке с теплым меховым воротником» [1, с. 459]. Но он ограблен на ночной улице,

а попытка искать защиты у начальства приводит к новым унижениям. Если Петербург первой части фильма изображен в гротесковой манере — как город, кишасший карикатурными жуликами и коварными соблазнительницами, то во второй он угрожающе-монументален. Теперь это прежде всего оплот социальной несправедливости. Многократно обиженный и обманутый, боящийся наказания Башмачкин видит, как на плацу солдата прогоняют сквозь строй. Это воспринимается как прямая отсылка к толстовскому рассказу «После бала», где светскость и красота тоже маскировали насилие. А в тех сценах, где у Акакия Акакиевича крадут шинель, он то и дело оказывается рядом со скульптурными символами государственного могущества — с памятником императору и знаменующим имперскую мощь сфинксом. Трудно не увидеть здесь аллюзии к пушкинскому «Медному всаднику»: там и там встречаются маленький человек и верховная власть, которая тиранит его вместо того, чтобы защищать.

Правда, в кинокартине 1926 года изображен памятник Николаю I, а не Петру I, как у Пушкина. Нетрудно догадаться, почему: символом бесчеловечной системы должен был стать самодержец, с образом которого не связано никаких положительных ассоциаций.

Интереснее то, что появившийся в этом фильме Большой сфинкс в действительности находится далеко от Петербурга, на территории Египта. Египетский сфинкс появляется в сценарии Юрия Тынянова как символ презрения к самой жизни. Для культуры Древнего Египта идея смерти важнее, ее ценность выше, чем ценность жизни. Такая культура бесчеловечна, и, по мнению Тынянова, российская империя усвоила те же традиции. Поэтому изображение подобного памятника в картине можно считать вполне оправданным. Еще один монумент, который мы видим на экране, — памятник Кутузову. Он по сей день стоит на Казанской площади, Кутузов показан в момент перед разгромом французской армии. Он стоит в фельдмаршальском мундире и плаще, в правой руке держит обнаженную шпагу, в левой — фельдмаршальский жезл. Памятник Кутузову — символ непобедимости и стойкости русского народа.

Египетский Сфинкс и главнокомандующий русской армией в фильме показаны таким образом, что кажется, будто фигура Кутузова «вырастает» из Сфинкса. С помощью этих двух совершенно разных памятников в фильме подчеркнута, насколько человек мал перед лицом власти и каким он может быть значительным.

Таким образом, «Шинель» Тынянова — история многократно гибнущего человека — уничтоженного сначала духовно, а затем и физически. В начале жизни его подстерегают мошенники одного сорта, в конце — другого, так что он оказывается в кольце врага. И на все это невозмутимо взирают сверху те, кто олицетворяет государственное всеисилие. Как мы видим, основные мотивы гоголевской повести в фильме педалируются, и мысль о социальных корнях несправедливости,

о государстве-убийце, благодаря цитатам из Толстого и Пушкина, выходит на первый план.

Кроме этого, мы хотели бы обратить внимание на отсылки, которые присутствуют в фильме, но пока не привлекли внимание исследователей. В гоголевской повести ничего не говорится о содержании тех документов, которые Акакий Акакиевич усердно переписывает. Но на экране они появляются. И вроде бы не содержат ценной информации: упоминаются какие-то лица, вступавшие в какие-то сделки. По-видимому, в основном это люди, которых нет среди персонажей фильма. Но зато это фамилии и имена персонажей Достоевского! Фердыщенко и Птицын — чиновник и ростовщик из романа «Идиот», Фома Фомич — приживал и деспот из повести «Село Степанчиково и его обитатели», Петр Петрович — персонаж романа «Преступление и наказание», Лужин, один из двойников — Родиона Раскольникова. По-видимому, для авторов фильма было важно напоминание о самой атмосфере произведений Достоевского, с характерным для нее ощущением крайнего неблагополучия, душевного надрыва, жизни на пределе отчаяния. Существенно и то обстоятельство, что большинство произведений, с которыми кинофильм организует «переключку», объединены «петербургской темой», развивают «петербургский миф». Благодаря тому, что единомышленниками создателей фильма оказываются сразу многие корифеи русской литературной классики, происходит что-то вроде «возгонки», концентрации главных мотивов этой мифологии — представлений о городе величественном и зловещем.

Можно сказать, что Юрий Тынянов при работе над первым киносценарием привлек к сотрудничеству великих писателей, превратив их в единый авторский коллектив, и в итоге добился хорового звучания, при котором каждый отдельный голос усиливает и подчеркивает мысль Гоголя. Гоголь, Пушкин, Толстой и Достоевский оказались участниками дискуссии, в ходе которой выработали общий взгляд на отношения человека и государства.

Гротескная гиперболизация — важнейшее свойство гоголевского письма. Она определила изобразительный стиль «Шинели» Тынянова и «Фэкс». Скажем, поза портного Петровича, который сидит на столе как турецкий паша сдвигающим пальцем в такт с взмахом иголки с ниткой — мизансцена, «списанная» с литературного текста Гоголя. Или гигантский самовар среди рядов калаш в передней у чиновника Башмачкина — все это следы «прививки литературы» к кинематографу.

Сценарий строился как монодрама, когда действие увидено с точки зрения героя. Этот опыт предвосхитил позднее открытие «субъективной камеры». Юрий Тынянов сам комментировал найденные решения. В работе «Об основах кино», анализируя сцену прихода Акакия Акакиевича к Значительному Лицу, Тынянов обращает внимание на резкую смену ракурсов. Фигура Значительного Лица снята снизу: это взгляд Акакия Акакиевича на «Ваше превосходительство»: тот возвышается над бедным чиновником величественной и грозной глыбой. На смену этому кадру идет кадр, снятый с верхней

точки: взгляд Значительного Лица на ничтожного просителя — Башмачкин прижат к земле, жалок, мал. В данном случае именно ракурс, став главным средством смысловой перепланировки действительности, передает содержание сцены [4, с. 42].

Точно так же, как ракурс выявляет отношения людей, освещение может перепланировать среду. Пользуясь бесфокусной съемкой, операторы фильма «Шинель», Москвин и Михайлов, создают атмосферу именно такого, странного, таинственного, загадочного Санкт-Петербурга, в котором «все обман, все мечта, все не то, чем кажется».

Приемы художественного иносказания в этом фильме очень разнообразны и заслуживают отдельного рассмотрения. Отметим хотя бы то, что фигуры людей в самом начале картины противоестественно изогнуты, и это воспринимается как знак страшного давления, которое на всех оказывает жизнь. А Башмачкин передвигается по городу крохотными шажками, — в подтверждение того, что перед нами действительно «маленький человек».

Сумма стиливых приемов организует не только кинематографическое пространство, но и кинематографическое время. В частности, Тынянов показал, что для создания эффекта длительности используется повтор кадра, открыл закон вневременного, внепространственного значения крупного плана (основу кинометафоры), словно бы абстрагирующего действие от времени.

Классическая литература являлась для авангардистов «старым» материалом, на основе которой должно родиться совершенно новое произведение. На протяжении всей работы — над сценарием, над самим фильмом происходит преодоление литературного текста.

Ю. Тынянов в статье «Либретто кинофильма «Шинель»» писал: «Киноповесть «Шинель» не является иллюстрацией к знаменитой повести Гоголя. <...> перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драматизирован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя» [4, с. 79].

Таким образом, на протяжении всей работы — над сценарием и над самим фильмом — авторы картины «преодолевают» литературный текст путем «уплотнения», концентрации разных по своему генезису мотивов и образов. В полном соответствии с лозунгом Шкловского «искусство не надпись, а узор».

Конечно, такая экранизация не была адекватна тексту гоголевской повести. Рекомендованная деятелями ОПОЯЗа «затрудненность формы» была достигнута: временами зритель не понимал, что происходит на экране. Если бы «Шинель» была выпущена хоть на пять лет позже, фильм списали бы в брак, как пустой эксперимент формалистов. Но фильм появился в ту пору, когда передовая часть кинематографистов билась над осмыслением выразительных средств киноискусства, выявлением его стилистических возможностей.

Мы полагаем, что работа Тынянова над «Шинелью» дает довольно точное представление о том, как киноавангард выстраивает отношения с русской литературой. Она рассматривается как материал, годный для использования, но требующий специальной обработки. Прежде всего — концентрации и динамизации. Юрий Николаевич считал, что все сказанное автором литературного текста в кино необходимо дополнительно «разгонять», демонстрируя смысл первоначального источника, но на более высокой ноте. Чтобы своего рода «ремейк» прозвучал для зрителей в более сильном исполнении, чем оригинальное произведение.

Библиографический список

1. Гоголь Н.В. Соч.: в 2 т. Т 1. Повести. М.: Издательство «Художественная литература», 1969. 638 с.
2. Пиотровский А. Кино и писатели // Жизнь искусства. 1928. № 3. С. 5–9.
3. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М.: КомКнига, 2007. 302 с.
4. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
5. Тынянов Ю.Н. О сценарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
6. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р. Д. Копыловой. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: РИИИ, 2001. С. 13–38.
7. Экранизация «Шинель. Киноповесть в манере Гоголя» (1926, СССР). Реж. — Г. Козинцев, Л. Трауберг.

References

1. Gogol N.V. *Soch.: v 2 t. T 1. Povesti* [Works: in 2 Vols. Vol. 1. Stories]. M.: Izdatel'stvo «Khudozhestvennaia literatura», 1969, 638 p. [in Russian].
2. Piotrovsky A. *Kino i pisateli* [Cinema and writers]. *Zhizn' iskusstva* [Life of art], 1928, no. 3, pp. 5–9 [in Russian].
3. Tynyanov Yu.N. *Problema stikhotvornogo iazyka* [The problem of the poetic language]. M.: KomKniga, 2007, 302 p. [in Russian].
4. Tynyanov Yu.N. *Ob osnovakh kino* [About the fundamentals of cinema]. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. M.: Nauka, 1977, 574 p. [in Russian].
5. Tynyanov Yu.N. *O stsensarii* [About the scenario]. In: Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. M.: Nauka, 1977. 574 p.
6. Eikhenbaum B. *Problemy kinostilistiki* [Problems of Cinological Studies]. In: *Poetika kino: Perechityvaia «Poetiku kino»*. Pod obshch. red. R.D. Kopylovoi. 2-e izd., pererab. i dop. [Poetics of Cinema: Rereading the «Poetics of Cinema». R.D. Kopylova (Ed.) 2nd edition, revised and enlarged]. SPb.: RII, 2001, pp. 13–38 [in Russian].
7. Screen adaptation «Overcoat. Kinopovest in the manner of Gogol» (1926, USSR). Dir. — G. Kozintsev, L. Trauberg.

*O.A. Vasiyarova****«THE OVERCOAT»: A VANGUARD FILM VERSION OF THE CLASSICS**

The subject about interaction of literature and cinematography in the 1920-ies is touched in the article. Modern-day opinion about dismissive attitude of the vanguard cinematography to Russian classics needs detailing and review. One of the proofs of two kinds of Art interacting is Tynyanov's participating in cinematization of «The Overcoat» by Gogol as a script writer. The peculiarity of Tynyanov's approach was about assembling plenty plots of Russian classical prose. «Movie-essay of Gogol's style» was a pathbreaking extempore themed on numerous works of Gogol, Tolstoy, Pushkin and Dostoyevskiy. Thus, literature text was completely changed with keeping different origin motives and artistic image. In the article we can see examination and conclusion of how cinematography and poetry reunited in the screenplay of Yuriy Tynyanov. Also, the role of intertextuality in the film artistic integrity is considered.

Key words: ОПОУаZ (association of poetic language study), avant-garde, literature and cinematography, movie-essay, scenario, intertextuality, remake.

Статья поступила в редакцию 02/X/2017.
The article received 02/X/2017.

* *Vasiyarova Olga Aleksandrovna* (ov21101986@mail.ru), Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russian Federation.