

## Сюжет фильма «С.В.Д.» как реализация формального метода

С. А. Огудов

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация:* Статья посвящена исследованию проективной стратегии формальной школы в кинематографе. Теоретизированный на основе поэзии футуризма и некоторых текстов русской литературы XIX века принцип конструктивной реализации, который представляет собой детерминацию сюжета языковыми явлениями, творчески используется Ю. Н. Тыняновым при работе над фильмом «С.В.Д.». Надпись на кольце авантюриста Медокса многократно меняет своё значение, образуя сюжет, адаптирующий для кинематографа историческую фабулу восстания Черниговского полка. Внимание к данному аспекту поэтики фильма отвечает формалистскому представлению о взаимодействии фабулы и сюжета в динамической модели произведения, и в частности роли повтора при создании фигур параллелизма. Сюжетная специфика позволяет соотнести фильм с рядом актуальных для формализма литературных текстов.

*Ключевые слова:* Формализм, кинематограф, конструктивная реализация, проективный подход, сюжет, футуризм.

*УДК:* 808.1.

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Виллюйская, 28. НГПУ, кафедра зарубежной литературы и теории обучения литературе. Тел. (383) 2681072. E-mail: ogudovs@mail.ru.

«С.В.Д.» – один из наиболее интересных фильмов советского авангарда. Он является результатом совместного творчества кинематографической ФЭКС и филологов формальной школы (сценарий был написан Ю. Н. Тыняновым в соавторстве с Ю. Г. Оксманом). «С.В.Д.» давно находится в поле зрения историков кино и литературоведов (см., например: [Недоброво, 1928; Добин, 1963; Сэпман, 1973; Лотман, Цивьян, 1984; Буговский, 2000]). В наиболее подробной работе о фильме, статье «СВД: жанр мелодрамы и история», Ю. М. Лотман и Ю. Г. Цивьян обращаются к коммуникативному контексту

эпохи, чтобы исследовать присущую формальной школе проективную интенцию. В общем виде её можно охарактеризовать как стремление создать художественный текст на основе его научного изучения<sup>1</sup>. Эта интенция нашла отражение в кинематографе, и в частности в сценарии Ю. Н. Тынянова «С.В.Д.», «который можно рассматривать как производное к теоретическим положениям учёного» [Лотман, Цивьян, 1984, с. 46]<sup>2</sup>. Несмотря на отличное знание Тыновым и Оксманом истории декабризма (фильм рассказывает о восстании Черниговского полка зимой 1825 года), в сценарии происходит явное нарушение исторического правдоподобия: подмена исторических фигур и доминирование социологической схемы. Если принять во внимание обилие жанровых штампов, подобные отклонения декларативно ориентируют фильм на мелодраму, для которой история «только фон». Но, с точки зрения Ю. М. Лотмана и Ю. Г. Цивьяна, утверждение такого сценария и создание фильма на его основе объяснимо не конфронтацией сценаристов с режиссёрами и не коммерческой выгодой, а «сближением взглядов» ФЭКС и ОПОЯЗ. Это сближение происходит за счёт представления ОПОЯЗ об эволюции кино, где фэкс – «младшая линия» по отношению к «монументальной» школе Московского кино. Два «параллельно развивающихся ряда» – необходимое условие «эволюции», и участие Ю. Н. Тынянова в этом случае приобретает характер «формирования киноистории», а не рассказа об истории реальной. «Младшая линия», которая должна быть ближе к «литературному быту», осуществляет «борьбу с традицией», «канонизируя внесетегический ряд тем и приёмов». В этой «борьбе» происходит новое остранение выразительных средств кино через особый «эстетизм» штампов и «осознание штампа как кристаллизации кинематографической формы» [Лотман, Цивьян, 1984, с. 46, 70]. «С.В.Д.» при этом

<sup>1</sup> Термин «проективный подход», использовался ранее в работах М. Н. Эпштейна (см., например, [Эпштейн, 2004]). Этот термин не следует, на наш взгляд, связывать с направлением проективной философии Н. Ф. Фёдорова, интерес к которой был очень высок в 1920-е годы.

<sup>2</sup> В качестве ещё одного указания на проективный подход со стороны формалистов приведём цитату из книги «Литература и кинематограф» В. Б. Шкловского: «Бесчисленные глубоконевежественные творцы кинематографа текут в общем правильной дорогой, как течёт река... Но, может быть, настал момент осознать эту дорогу, не для того, чтобы управлять движением, рождённым вне нас, но, может быть, для того, чтобы прекратить бесполезные попытки сделать то, чего нельзя и не надо делать» [Шкловский, 1923, с. 22]. В 1931 году В. Б. Шкловский выпускает книгу «Как писать сценарии», где даёт более конкретные советы по созданию сценарных текстов: «Целью нашей работы сейчас должна быть квалификация рабочего зрителя, ознакомление его с техникой нашего дела, для того чтобы масса могла выделить собственных сценаристов» [Шкловский, 1931, с. 6]. В 1926 году Ю. Н. Тынянов даёт методологический совет фэксам о том, как должна быть снята «Шинель»: «Сценарий рассчитан не на психологическую, а на гротескную постановку... Самые наружности действующих лиц в плане гоголевского стиля должны быть каждая с какой-либо подчёркнутой деталью» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46).

благодаря мастерски сделанному визуальному ряду передаёт, по выражению Б. М. Эйхенбаума, «чувство истории», оказывается «метаязыком исторических представлений» [Там же, с. 76].

В этой концепции теряются, на наш взгляд, указания на конкретные аспекты работы с фильмом со стороны формалистов и теоретические предпосылки такой работы. Помимо исторической темы, которая характерна для всех фильмов, сделанных по сценарию Тынянова («Шинель», «С.В.Д.», «Поручик Киже»), формалистов интересовала трансформация поэтики литературы в кинематографе, а также сама возможность произвести такую трансформацию, создать произведение искусства на основе неких научных данных. На наш взгляд, реализация формального метода в «С.В.Д.» до сих пор не была в полной мере раскрыта исследователями.

Специфический интерес к вопросам сюжета со стороны Тынянова, в отличие от стремления к исторической достоверности, проявился уже на сценарном этапе работы над фильмом. Вероятно, необычный сюжет «С.В.Д.» имел в виду К. Чуковский, когда писал в своём дневнике: «Прочитал [Ю. Н. Тынянов] мне сценарий «SVD (Союз великого дела)». Очень кинематографично, остроумно» (цит. по: [Чудакова, 1977, с. 550]). Высказывания самого Тынянова о том, почему ему интересны фэкссы, тоже, как нам представляется, соответствуют не только концепции литературной эволюции и вниманию к исторической теме<sup>1</sup>. В связи с фильмом «С.В.Д.» он писал: «...материал всегда связан у фэкссов с каким-либо поворотом сюжета и этот поворот так или иначе окрашивается этим материалом» [Тынянов, 1977, с. 347]. И далее о ещё не вышедшем на экраны фильме «Новый «Вавилон»: «Мне кажется, что не историчностью будет важна эта картина. Чисто стиховые образы, метафоры, происшедшие из “комической”, играющие в чужом жанре роль гипербол, – таковы новые средства этой кинематографической оды» [Там же, с. 348]. На наш взгляд, в обоих высказываниях более важны указания на стилевые особенности творчества ФЭКС, а не историческая тема и не «эволюционное значение» их фильмов. К тому же формалисты не всегда разграничивали свой литературоведческий конструкт и его реальное соответствие в эстетической практике, что, вероятно, имело отношение и к репрезентации истории<sup>2</sup>. Поэтому не совсем точной представляется по отношению к синхронному коммуникативному контексту эпохи критика Ю. М. Лотманом и Ю. Г. Цивьяном позиции В. Недоброво, который пишет, что «...историческое событие было взято не как предмет инсценировки, а как фон. Установка была не на достоверность, а на типичность» [Недоброво, 1927, с. 9]. В данном случае «фон» – понятие, ис-

<sup>1</sup> Историческая тема до начала сотрудничества с Тыняновым была вообще неинтересна фэкссам, которые считали, что их «материал» – современность.

<sup>2</sup> Речь идёт в первую очередь о Шкловском и об этапе Ф1, когда поэтика кубофутуризма была не только их научным объектом, они «обобщали её в качестве модели любых эстетических структур» [Ханзен-Лёве, 2001, с. 8]. Поэтому их подход к истории тоже имеет смысл рассматривать не с точки зрения искажения или точности факта, а в соответствии с принципами репрезентации. Отношение к историческим событиям, сходное с тем, что заложено в фильме, проявилось и в повести Тынянова на ту же тему – «Черниговский полк ждёт».

пользуемое в формализме и близкое к понятию «фабула», по отношению к которой «сюжет» – способ остранения материала. Позиция В. Недоброво тем интересна, что он «освоил формализм», и его критическая рефлексия сближается с рассуждениями самих формалистов о поэтике искусства. В книге «ФЭКС» Недоброво пишет об «С.В.Д.»: «Построение интриги на вещи. Кольцо Медокса, связывает несколько линий действия в один общий узел, четырёхкратно меняя своё смысловое значение... Вещь выступает как движущая сила ленты» [1928, с. 64]. Данное наблюдение, на наш взгляд, соответствует тем аспектам поэтики, реализация которых была важна для Тынянова при создании «С.В.Д.». Хотя наблюдение Недоброво, конечно, принадлежит к сфере исторической рецепции и не может рассматриваться в качестве актуальной точки зрения<sup>1</sup>.

Мы полагаем, что для более глубокого понимания проблемы реализации формального метода в фильме «С.В.Д.» нужно обратиться к реконструкции соответствующего методологического аспекта формализма.

О. Ханзен-Лёве в фундаментальной работе «Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения» пишет, что его подход к изучению формализма предполагает частичную аналогию трёх исследуемых объектов. В нашем случае это означает «наложение» собственно объекта исследования (формальный метод), научного конструкта реальности, созданного на основе этого метода (концепция кинематографа, разработанная Ю. Тыняновым как представителем ОПОЯЗ) и реального объекта (в нашем случае это фильм «С.В.Д.»). Для изучения фильма в связи с формализмом уместен научный принцип, который формулирует Ханзен-Лёве по отношению к своей работе: «Научный или методологический объект должен изучаться по тем принципам или теми аналитическими методами, которые были разработаны самим этим объектом» (т. е. формализмом) [2001, с. 5]. Это позволяет в какой-то мере освободить формальный метод от влияния современных школ и систем. Подобная реконструкция важна, поскольку она позволяет выделить те особенности фильма и соответствующей ему теории, которые не могут быть обозначены без выявления определённых фаз формализма. Хотя историческая реконструкция и методологическая реконструкция различаются по своим качествам, и «масштаб обсуждения проблемы» (например, фильма в прессе 1920-х годов) с методологической точки зрения вторичен, это не противоречит введению исторических фактов и рецептивного контекста, которые позволяют заново контекстуализировать тот аспект формализма, который актуален в связи с фильмом.

Если исходить из модели формального метода, которую предлагает Ханзен-Лёве, то постановка «С.В.Д.» соответствует третьей фазе формализма, т. е. «процессу проекции теории на практику, которая развивается тем временем параллельно методологической эволюции метода» [Там же, с. 10]. Однако Ханзен-Лёве говорит только о реализации формализма в литературном творчестве либо самих его представителей (например, Тынянова или Шкловского),

---

<sup>1</sup> Не прибегая к специальной реконструкции формального метода, о том же пишет И. В. Сэпман: «Перстень, словно выделенный в сценарии крупным планом, отмечает очередной поворот событий» [1973, с. 70].

либо близких им групп (например, «Серапионовых братьев»). Наша работа носит междисциплинарный характер: влияние формального метода, разработанного в первую очередь как литературоведческая теория, мы рассматриваем в отношении практики кинематографа.

Предпосылки к подобному изучению фильма «С.В.Д.» есть и в статье Ю. М. Лотмана и Ю. Г. Цивьяна. В 1927 году Ю. Н. Тынянов пишет ещё один сценарий, близкий с методологической точки зрения к сценарию «С.В.Д.», – «Поручик Киж», герой которого «секретный и фигуры не имеет» [Лотман, Цивьян 1984, с. 49]. Этот сценарий создавался в «обстановке споров о том, является ли человек на экране “видимой” или “смысловой” единицей» [Там же]. Авторы приводят примеры из практики формалистов в качестве монтажеров (этим занимались Шкловский и Эйхенбаум) и говорят об их особом отношении к надписи в кино, о том, что надпись задаёт интерпретацию кадра, сближаясь с поэтической «доминантой». Такой акцент на слове и его самодостаточности ярко проявляется в «Поручике Киж»: «Киж – не человек-невидимка, а, напротив, сюжетная реализация имени, ожившее слово» [Там же]. Относительно «С.В.Д.» подобная реконструкция заканчивается в статье следующим наблюдением: «На сквозном переосмыслении надписи строится сюжет сценария Ю. Г. Оксмана и Ю. Н. Тынянова «С.В.Д.» [Там же, с. 51].

«Сквозное переосмысление надписи» и «ожившее слово», на наш взгляд, сближаются, поскольку отсылают к проблеме формалистского понятия «сюжет». Проблематика сюжета была в центре внимания формалистов в связи с кино. Ещё В. Б. Шкловский на раннем этапе формализма обращал внимание на кино с целью иллюстрирования своей теории сюжета. В книге «Литература и кинематограф» он пишет: «Кинопоэтика – это поэтика чистого сюжета» [1923, с. 26]. Сюжет был именно тем, что можно было перенести из литературного произведения на экран, в то время как «непереводимыми» представлялись собственно языковые приёмы (например, метафора, каламбур). Сюжет «С.В.Д.», который соответствует более поздней фазе развития формализма, уже не нуждается в подобной редукции, идущей от утверждения специфичности каждого вида искусства, и даже стремится к её преодолению. Сюжет в раннеформалистском варианте – нечто близкое к монтажу статичных мотивов (мотив здесь не в смысле Веселовского, а скорее как синоним кадра, сюжет тогда – контрастная последовательность кадров). В «С.В.Д.» сюжет осложнён «конструктивным принципом реализации» [Ханзен-Лёве, 2001, с. 126], который имеет отношение к последовательности действий, но в то же время избегает такой прямой привязки к персонажу, как в «Поручике Киж» или «Носе» Гоголя (в интерпретации В. В. Виноградова<sup>1</sup>). Сюжет в «С.В.Д.» по-

<sup>1</sup> См. Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» [Виноградов, 1976]. Сходный подход у Р. О. Якобсона. В статье «Подступы к Хлебникову» он пишет: «Ясно обнаруживает свою словесную природу реализованный оксюморон, ибо, имея значение, он, по определению современной философии, не имеет своего предмета (как, например, “квадратный круг”). Таков гоголевский “Нос”, который Ковалев признает за нос, в то время как он подергивает плечами, вполне обмундирован и т. п.» [Якобсон, 1921].

новому сближается с литературной проблематикой, знаменуя «второй литературный период кинематографа»<sup>1</sup>.

Вопрос о сюжете в работах Тынянова поставлен особенно остро. Если фабула для него – «вся семантическая (смысловая намётка действия)», то «сюжет вещи определяется как динамика её, складывающаяся из взаимодействия всех связей материала... – стилистической, фабульной и т. д.» [Тынянов, 1977, с. 341]. Здесь складывается более целостное представление о том, как устроено произведение искусства, его динамическая модель. Для объяснения функций сюжета Тынянов обращается к литературным произведениям, говоря, что в кинематографе сюжет ещё требует своего изучения. В качестве примера он тоже приводит «Нос» Гоголя. Фабула этой повести нелепа, но «система называния вещей в “Носе” такова, что делает возможной его фабулу» [Там же, с. 342]. Речь идёт о конструктивной реализации, которая детерминирует и придаёт динамику неким вторичным конструктам (фабула) исходя из первичных (к примеру, лексического состава повести «Носа»): «Так определённая фабула становится сюжетным звеном: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи» [Там же, с. 343].

Обращение Тынянова к примерам из литературы, на наш взгляд, – не просто поиск аналогии. Его интересует не только ритм фильма или «скачковой» характер монтажа, сходный со скачками от строки к строке в стихотворном тексте. При постановке «С.В.Д.» решалась в первую очередь другая проблема – проблема детерминированности сюжета тем или иным «языковым приёмом». Построение сюжета связано в данном случае с вопросом о «поэтической этимологии», которая рассматривалась в качестве важного признака поэзии футуризма. Формальный параллелизм<sup>2</sup>, важный для того, чтобы этимология проявилась, работает здесь как семантический или психологический, отвечая основной формалистской идее о том, что «форма создаёт содержание». Это следует пояснить на нескольких примерах. В статье Р. О. Якобсона «Подступы к Хлебникову» приводятся примеры из поэзии, где параллелизм является смыслообразующим фактором. Например, на фонематическом уровне это происходит в стихотворении Хлебникова «Война в мышеловке», где «эвфония оперирует не звуками, а фонемами, т. е. акустическими представлениями, способными ассоциироваться со смысловыми представлениями» [Якобсон, 1921]:

Я лишь кролик пугливый и дикий,  
А не король государства времен...  
Шаг небольшой, только «ик»  
И упавшее о, кольцо золотое,  
Что катится по полу.

<sup>1</sup> Более подробно см.: Селезнёва Т. Ф. Киномысль 1920-х годов [Селезнёва, 1972].

<sup>2</sup> Параллелизм (термин Р. О. Якобсона) – «повторяемость определённых последовательностей в ритме или в метре... сюда же относятся рифмы, аллитерации, ассонансы... Элементарный приём сближения двух единиц» (см.: [Маклакова, 2010]).

Пример реализации на лексическом уровне из трагедии «Владимир Маяковский» («реализация метафоры»):

Оглянулся –  
 Поцелуй лежит на диване,  
 Громадный,  
 Жирный,  
 Вырос,  
 Смеется,  
 Бесится.

Примером того же типа является «реализация каламбуров»: «...поэзия оперирует с реальными образами, как со словесными фигурами...» [Якобсон, 1921]. Это очень похоже на то, что происходит в фильме «С.В.Д.». Якобсон приводит такой пример:

Она [Анна Каренина] привезла с собою *тень* Вронского, – сказала жена посланника. – Да что же? У Гримма есть басня: человек без *тени*, человек лишен *тени*. И это ему наказание за что-то. Я никак не мог понять, в чем наказание. Но женщине, должно быть, неприятно без *тени*. – Да, но женщины с *тенью* обыкновенно дурно кончают...

На разных уровнях реализации фонетические явления могут играть роль семантических, а затем семантические – роль сюжетообразующих: «Приём поднимается до субъекта сюжетной предикации» [Ханзен-Лёве, 2001, с. 131]. Осуществляя принцип конструктивной реализации, повтор или аналогия встраиваются в художественный текст. Реализация<sup>1</sup> на уровне образования сюжета, согласно Ханзен-Лёве, может быть названа «этимологизацией» или «художественной этимологией», «которая “выламывает” слово из его канонизированного фразеологического, метафорического, идиоматического контекста».

<sup>1</sup> В понимании Ханзена-Лёве «реализация... всегда детерминирует вторичные акты / аффекты исходя из первичных, снимая тем самым связанную с ними идентификацию <...> Вторично-конструктивные приёмы параллелизма и сдвига на уровне языка детерминируют “снизу” параллелизм и сдвиг синтагматических единиц (мотивов) на уровне сюжета...» [2001. с. 216, 222]. Реализацию Ф1 нужно отличать от семасиологизации Ф2: «...в первом случае благодаря монтажу вторичных (“формальных”) признаков создаётся новая семантическая синтагма (как острапяющее представление), во втором же, напротив, благодаря ритмико-семантической позиции или последовательности слов, которые вне этой последовательности воспринимаются в их первично-номинативном значении, парадигматические связи вторичных признаков могут соединяться друг с другом и тем самым актуализироваться, входить в новые контексты» [Там же, с. 315]. Термин «семасиологизация» используется здесь по отношению к теории стиха Ю. Н. Тынянова и проявляется как следствие «единства и тесноты стихового ряда».

ста» [Там же, с. 129]. В футуризме эта «дефразеологизация» наполнена «пафосом «восстановления слова в его индивидуальных правах», что переходит в формализм в качестве концепта «ощутимого слова», «слова как такового». Аббревиатура С.В.Д. – это и есть, на наш взгляд, фонетическое явление, намеренно лишённое какой-либо семантики, но в контексте фильма постоянно приобретающее новые значения, поскольку его невозможно вернуть к его первоначальному лексическому значению. Сюжет фильма с известной исторической фабулой интересен потому, что аббревиатура С.В.Д. не может сформировать поля привычных значений и превращается в троп. В этом качестве слово становится «вещью, выступающей, как движущая сила ленты» [Недоброво, 1928, с. 64]. Фонетическое явление («бессмысленный» набор звуков) становится семантическим (см. ниже о разных вариантах его этимологизации), а затем и сюжетообразующим – оно проходит тот путь, который теоретизировался формалистами на основе стихотворений Хлебникова и Маяковского. Но в отличие от «Носа» и «Поручика Киж» этимологизация не персонифицирует слово в фильме в качестве носителя действия. Каким же образом этимологизация аббревиатуры С.В.Д. детерминирует сюжетную структуру? <sup>1</sup>

Действие фильма происходит зимой 1825 года накануне восстания Черниговского полка. Главный отрицательный герой, шулер и авантюрист Медокс, выигрывает в трактире кольцо с инициалами «С.В.Д.» (на самом деле это инициалы невесты проигравшего, «сувенир от Сонечки, Софьи Владимировны»). Медокс провозглашает новое значение аббревиатуры: «Счастье вывозит дураков. Я ж признаю расчёт, поэтому мне не в картах, а в любви везёт» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 91). Данный вариант этимологии получает статус события. После этого приезжает жена генерала Вишневого <sup>2</sup>, чтобы забрать у Медокса письма, которые она когда-то писала ему (намёк на любовную линию). Новое «означивание» «С.В.Д.» как бы знаменует здесь продолжение любовной линии Медокса и Вешневской, дальнейшее развитие которой приводит героиню в лапы злодея.

Поручик Суханов, народный лидер восстания Черниговского полка, заходит в трактир, где пытается задержать Медокса (они служили когда-то в одном полку). Но Медокс говорит, что изменился, оставил образ жизни «авантюриста и шулера» и в качестве доказательства показывает Суханову кольцо, говоря, что «С.В.Д.» – знак тайной организации «Союз великого дела». Это новое «значение – событие» направляет последующее сюжетное развёртывание. Суханов отпускает Медокса. Вбегает солдат и говорит, что в столице восстание: полки императора Константина сражаются против полков императора Николая. После ухода Суханова Медокс восклицает: «Следить, выдавать, добить!». Он переходит на сторону Николая и решает разоблачить декабристов (происходит ещё одно сюжетное событие как следствие реализации семантики надписи на кольце).

<sup>1</sup> Мы обратимся к той версии фильма, которая была показана по телеканалу «Культура» в 1994 году (она не является полной), кроме того мы обратимся к режиссёрскому сценарию фильма, хранящемуся в РГАЛИ.

<sup>2</sup> В сценарии герои имеют реальные исторические фамилии: Юшневский, Юшневская, Сухинов, Гейсмар, Медокс.



Затем Медокс сдаёт за 100 луидоров «умеренного» лидера восстания генерала Вишневого, следуя той сюжетной функции, которая предопределена для него надписью. Происходит восстание Черниговского полка и его поражение. Организаторы, включая Вишневого, оказываются в тюрьме. Медокс пишет письмо жене генерала и ставит подпись «С.В.Д.» Здесь аббревиатура не имеет прямого объяснения, становясь инициалами циничного злодея-победителя, который претендует на то, чтобы завоевать даму. В трактире во время пьяного веселья Медокс снова обращается к надписи, говоря, что «торжествует союз весёлого дела», тогда как «союз великого дела разбит». Надпись «С.В.Д.» «размещает» квазиреальных персонажей в разных локусах, объясняя через реализацию семантики то, что произошло на поле боя, и то, что происходит сейчас в трактире.

Раненный Суханов после поражения Черниговского полка идёт в таверну, где Медокс и его маргинальные собутыльники празднуют победу. Суханов, говорит, что полк разбит, и Союз Великого Дела должен им помочь. Над поручиком начинают издеваться, и в итоге он чуть не гибнет (его спасает Вишневская). Затем переодетый Медокс (представившийся полковником Соковниным) приезжает к генералу Вейсмару (участвовавшему в подавлении восстания). Медокс снова показывает кольцо, говоря, что с его помощью можно будет выманить сидящих за решёткой пленников на побег, а затем уничтожить (в сценарии это мотивировано желанием Медокса завоевать Вишневскую).

Между тем в тюремную камеру приводят Суханова. Пленникам к этому времени уже было доставлено оружие, купленное на деньги Вишневской. Вооружившись, они решают устроить побег через подземный ход, ведущий из их камеры в костёл. Они знают, что в костёле их ждёт засада, но подстерегающие их солдаты не подозревают, что арестанты вооружены. По сценарию, Гейсмар посылает Медокса взорвать подземный ход, но, когда фитиль уже загорелся, Медокс понимает, что он заперт в подземелье (Гейсмар его разоблачил). Медокс начинает играть в карты со своим слугой и в безумии «вынимает из всех карманов не деньги, а карты. Медокс задыхается. Вдруг схватил карты, кричит: «Жребий. Твоя карта – валет». Убив слугу, Медокс «тасует, выбрасывает карты. Карты: Сухинов, Юшневская, Ющневский, Медокс, а потом все – С.В.Д. и С.В.Д.» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 91). В финале фильма всем восставшим, увидев у них оружие, дают уйти, чтобы избежать кровопролития. И только в Суханова стреляет один раненный солдат. Суханов выходит из костёла, добирается до реки и умирает на её берегу на коленях у Вишневской. По сценарию, в костёле начинается стрельба. Суханов стреляет в себя сам. После этого происходит взрыв. Финальный кадр: «Груда обломков. Торчит вверх рука с перстнем «С.В.Д.» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 91). Многозначная надпись вынесена и в название фильма, намеренно неопределённая и допускающая множество вариантов значения (см. рисунок).



*Надпись в фильме графически выделена.*

Принцип реализации, научно осмысленный формалистами на основе поэзии футуризма, определяет сюжет фильма «С.В.Д.». Тынянов здесь так же, как в повести «Подпоручик Киже», следует этому принципу не без иронии, благодаря «деформированному» историческому материалу, введению любовной линии и т. п. Отношение к слову в фильме на новом уровне ставит вопрос о связи литературы и кинематографа. Сюжет фильма развёртывается по аналогии с актуальным литературным текстом, т. е. посредством конструктивной реализации. Ханзен-Лёве в своей книге о формализме выделяет три её ступени, тогда как мы понимаем её более обобщенно – как процесс детерминации литературных структур (сюжета) процессами, происходящими в языке. На наш взгляд, возможность такого подхода заложена в цитируемых работах Якобсона и Тынянова.

Подведём итог. При постановке «С.В.Д.» Тынянова как представителя формальной школы интересуют не только обращение к истории или расширение концепции литературной эволюции за счёт кино, но и вопросы поэтики сюжета. Для того чтобы перенести историческую фабулу в область искусства кино, используется особый тип сюжета как способ её остранения. Основываясь на данных работы Ханзена-Лёве, мы обратились к определённой методологической фазе развития формализма и установили, что вопрос о сюжете в данном случае связан с вопросом о «конструктивной реализации», которая была осмыслена формалистами на основе поэзии футуризма. Частью процесса реализации является параллелизм, т. е. значимый повтор некоторых «формальных» элементов стиха, которые при этом наделяются смыслом. Если этот «приём поднимается до субъекта сюжетной предикации» [Ханзен-Лёве, 2001, с. 131], то перед нами тот вид конструктивной реализации, которую Ханзен-Лёве называет «этимологизацией». Эта теория проецируется на кинематограф и определяет сюжет «С.В.Д.», делая фильм «надтеоретическим». Надпись на кольце мошенника и авантюриста Медокса многократно меняет свою этимологию в соответствии с принципом конструктивной реализации, становясь основой сюжетного развёртывания. Слово при этом получает особый статус «слова-вещи» или «слова как такового», т. е. существующего наравне с другими объектами материального мира<sup>1</sup>. Оно, тем не менее, не становится здесь персонажем, как в «Носе» или «Поручике Кижее». «С.В.Д.» мы рассматриваем как результат проективного подхода к литературоведению: это теоретизация на основе текстов футуризма с последующей реализацией теории в синхронной эстетической практике кинематографа.

### Литература

- Бутовский Я. Л.* Андрей Москвин, кинооператор. СПб., 2000.
- Виноградов В. В.* Натуралистический гротеск: сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 5–44.
- Добин Е. С.* Козинцев и Трауберг. Л.; М., 1963.
- Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г.* SVD: жанр мелодрамы и история // Тыняновский сборник. Первые тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 46–78.
- Маклакова Н. В.* «Параллелизм» и «поэтическая функция» Р. Якобсона в теории повтора // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. СПб., 2010. С. 145–153.

<sup>1</sup> Очень интересный вариант материализации надписи приводит И. В. Сэпман: «Медокс у окна, в плохоньком номере гостиницы, напильником вытачивает шипок у буквы S. Затем встаёт, подходит к столу, начинает ловко метать по две склеенные карты. Две карты одна на другой. Пальцы Медокса сравнивают их края, перстень нажимает – пальцы вытаскивают карты как одну» (цит. по: [Сэпман, 1973, с. 70]). Этот эпизод относится к одному из ранних вариантов литературного сценария, он не вошёл в позднюю версию режиссёрского сценария, которая хранится в РГАЛИ.

- Недоброво В. В. Союз Великого Дела // Жизнь искусства. Л., 1927. № 36. С. 9.
- Недоброво В. В. ФЭКС: Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. М.; Л., 1928.
- Селезнёва Т. Ф. Киномысль 1920-х годов. Л., 1972.
- Сэлман И. В. Тынянов – сценарист // Из истории «Ленфильма». Л., 1973. Вып. 3. С. 51–76.
- Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326–345.
- Тынянов Ю. Н. О фэксах // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 346–348.
- Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. М., 2001.
- Чудакова М.О. Комментарий к статье Ю.Н. Тынянова «О сценарии» // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 550-552.
- Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. Берлин, 1923.
- Шкловский В. Б. Как писать сценарии. М.; Л., 1931.
- Эпштейн М. Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004.
- Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову. Прага, 1921. [Электронный ресурс: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm>]

#### Article metadata

*Title:* The plot of the film «S.V.D.» as realization of the formal method.

*Author:* S.A. Ogudov.

*Author's e-mail:* ogudovs@mail.ru.

*Author affiliation:* Novosibirsk State Pedagogical University.

*Abstract:* The article is devoted to investigation of projective strategy of formal school in cinematography. The theorized on the base of the futuristic poetry and some texts of Russian literature of XIX century the principle of constructive realization, which presents itself the determination of the plot by means of language facts, was creatively used by Yu. N. Tyntyanov during his work on the film «S.V.D.» The inscription on the ring of adventurer Medox changes its meaning for many times, forming up the plot, which adapted the historical fabula of Chernigovsky regiment's rebellion. The attention to this aspect of the film's poetics corresponds to the formalistic conception about interaction of fabula and plot in dynamic model of composition and particularly to the role of repetition in creation of parallelism figure. The plot's specificity allow us to correlate this film with the sequence of typical for formalism literary texts.

*Key terms:* formalism, cinema, constructive realization, projective approach, plot, futurism.

*Reference literature (in transliteration):*

Butovsky J.L. Andrey Moskvин, kinooperator. SPb., 2000.

Vinogradov V.V. Naturalistichesky grotesk: suzhet i compositsia povesti Gogola «Nos» // Poetica russkoy literatury: Izbrannye trudy. M., 1976. S. 5-44.

Dobin E.S. Kozintsev i Trauberg. L.; M., 1963.

- Lotman Y.M., Tsivian Y.G. S.V.D.: zhanr melodrammy i istoria // Tynyanovsky sbornik. Pervye Tynyanovskie chtenia. Riga, 1984. S. 46-78.
- Maklakova N.V. «Parallelism» i «poeticheskaja funkcia» R. Jakobsona v teorii povtora // Izv. Ros. gos. ped. un – ta im. A.I. Herzena. SPb., 2010. S. 145-153.
- Nedobrovo V.V. Soyuz Velikogo Dela // Zhisn iskusstva. L., 1927. № 36. S. 9.
- Nedobrovo V.V. FEKS: Grigory Kozintsev, Leonid Trauberg. M.; L., 1928.
- Selesniova T.F. Kinomysl 1920-yh godov. L., 1972.
- Sepman I.V. Tynyanov –scenarist // Iz istorii «Lenfilma». L., 1973. Vyp. 3. S. 51-76.
- Tynyanov Y.N. Ob osnovah kino // Poetica. Istoria literatury. Kino. M., 1977. S. 326-345.
- Tynyanov Y.N. O feksah // Poetica. Istoria literatury. Kino. M., 1977. S. 346-348.
- Hansen-Löve O.A. Russky formalism: metodologicheskaya rekonstrukcia na osnove printsipa ostranenia. M., 2001.
- Chudakova M.O. Kommentary k statie Y.N.Tynyanova «O scenarii» // Poetica. Istoria literatury. Kino. M., 1977. S.550-552.
- Shklovsky V.B. Literatura i kinematograf. Berlin, 1923.
- Shklovsky V.B. Kak pisat csenarii. M.; L., 1931.
- Epstein M.N. Znak probela. O buduschem gumanitarnyh nauk. M., 2004.
- Jakobson R.O. Noveyshaya russkaya poesia. Nabrosok pervy: Podstupy k Khlebnikovu. Praha, 1921. [elektronny resurs: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm>].