

С. А. Огудов

Новосибирский государственный педагогический университет

**Принципы гротескной композиции Гоголя
в сценарии Ю. Н. Тынянова и фильме «Шинель»**

Аннотация: Статья посвящена реализации формалистской концепции гротеска в сценарии Ю. Н. Тынянова «Шинель» и снятом на его основе фильме. Во внимание принят композиционный аспект гротеска, который реконструируется исходя из научных работ формалистов о Гоголе. В этих работах отсутствие телеологических предпосылок позволяет наделить композицию свойствами гротеска. Такая композиция представляет собой контрастное асемантическое сопоставление фрагментов текста, которое с точки зрения эстетики восприятия ориентировано на сенсбилизирующий эффект. В сценарии и фильме это проявилось как «удвоение» истории Башмачкина с контрастным сопоставлением различных событий, персонажей, предметов, а так же как рекомбинация гоголевских мотивов. Включившись в эти связи, гротеск приобрел эволюционное значение. В целях анализа он рассматривается нами в качестве кода, необходимого для понимания сценария и фильма.

The paper is devoted to the realization of the formalistic conception of grotesque in the script «The Overcoat» by Y. N. Tynyanov and the film, that was shot on its basis. Account has been taken of the composition aspect of the grotesque, reconstructed on the basis of the formalists' investigations on Gogol. In these works the absence of theological preconditions makes it possible to endow the composition with grotesque properties. Such a composition represents a contrast non-semantic text fragment comparison, which from the positions of perception aesthetics is oriented to a sensitizing effect. In the script and film this manifested itself as the «doubling» of Bashmachkin's story with the contrast comparison of different events, characters, things and as the recombination of Gogol's motives. Included in these correlations, the grotesque acquired got an evolutionary meaning. With the aim of analysis we consider it as a code, which is necessary for understanding of the script and film.

Ключевые слова: формализм, кинематограф, гротеск, код, композиция, сюжет, монтаж.

Formalism, cinema, grotesque, code, composition, plot, montage.

УДК 80 + 7.0 + 791.43

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

Сотрудничество ФЭКС и филологов формальной школы можно рассматривать в качестве одного из важных примеров взаимодействия искусства и его рефлексии в советской культуре 1920-х годов. Наиболее ярко это взаимодействие проявилось при постановке в 1926 году фильма «Шинель», связь которого с концепциями формализма отмечалась неоднократно. Обозначим лишь недавние публикации, посвященные данной проблематике. Я. С. Левченко указывает, что вос-

приятие Тыняновым кино связано во многом с практикой эксцентризма, а экранизация «Шинели» обусловлена желанием модернизировать классику [Левченко, 2012, с. 233]. Ю. Г. Цивьян пишет о графологических жестах в «Шинели» (например, в посмертном докладе Акакия Акакиевича), но обращает внимание и на «филологический монтаж» – совокупность литературных источников, использованных Тыняновым на стадии сценария [2010, с. 244].

На наш взгляд, наиболее актуальной категорией формализма, которая позволяет интерпретировать фильм с методологической точки зрения, является гротеск, что не отмечено в указанных работах. Слово «гротеск» использует О. А. Жук, проводя параллели между фильмом и работой Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» [Жук, 2007]. Автор отмечает сказовое построение надписей в фильме и элементы сказа, которые вводятся при помощи актерской мимики и жестов, а так же контрасты, вещные детали, изменение пропорций вещи. Тем не менее, гротеск в работе О. А. Жук – скорее метафора, чем термин формализма. Единственное известное нам обобщение формалистского понимания гротеска было сделано О. А. Ханзен-Леви в его фундаментальной работе «Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения» [2001]. По мнению исследователя, формалисты понимали эту категорию очень широко как гротескный миропорядок, который возникает в результате остраняющей редукции действительности и выражается в деформации, алогичности, конструктивной бессвязности. В отличие от пародии, функционирующей в качестве двигателя литературной эволюции, гротеск деструктивен, он показывает «инобытие» любого миропорядка, поэтому мир Акакия Акакиевича замкнут, «отгорожен от большой реальности». Такое понимание гротеска восходит к романтизму, где гротеск – «выражение отчуждения», «страха перед миром». Несмотря на то, что в целом это понимание соответствует формальному методу, оно представляется нам с одной стороны чересчур широким, с другой – излишне связанным с немецкой традицией изучения гротеска.

Целью нашей работы будет уточнение формалистского понимания гротеска в связи с творчеством Гоголя и анализ реализации этой категории в сценарии и фильме «Шинель»¹. Нужно отметить, что постановка «Шинели» представляет собой сравнительно «чистый» случай взаимодействия теории и практики: Тынянов в «Предварительных замечаниях» к сценарию буквально дает советы Козинцеву и Траубергу о том, как должен быть воссоздан на экране «гоголевский гротеск». Такое указание неминуемо затрагивает ряд концепций формальной школы, в соответствии с которыми складывалось понимание Гоголя как гротескного автора.

Тем не менее, концептуализация гротеска осложнена отсутствием четких границ между терминами формализма (например, гротеском, пародией и остранением) и частым расширением и, следовательно, изменением их дефиниций, что, осознавалось самими формалистами как ценностный момент. В целях нашей работы абстрагировать гротеск, поэтому конкретные книги и статьи, в которых вводится данная категория, приобретают для нас второстепенное значение. Их круг сознательно ограничен литературой о Гоголе, что связано с рассмотрением в нашей работе только фильма «Шинель». Эти литературоведческие работы включались в кинематографический дискурс авангарда наряду с киноведческими, поэтому уместным будет говорить о взаимодействии теории и практики, обозначив первую термином «код». В основе любой визуальной репрезентации лежит набор определенных конвенций; одни из них могут быть специфичными в данном случае для кинематографа, другие – нет. Код, о котором мы будем говорить, относит-

¹ Мы исходим из предположения, что экранизация повести базируется на формалистском представлении о творчестве Гоголя, поэтому гротеск дальше мы будем понимать именно как «гоголевский гротеск».

ся скорее к неспецифичным, поскольку разработан литературоведением. Несмотря на литературные тексты, лежащие в его основе, он легко выходит за рамки вербальных систем коммуникации, и может быть переведен в визуальный регистр, что и предполагает сценарий «Шинели». Формалисты постулировали изолированность каждого вида искусства, тем не менее, в их работах утверждаются сильные междисциплинарные связи, и, следовательно, взаимодействие различных кодов. Поэтому не нуждается в специальных доказательствах легитимность применения концепции гротеска по отношению к кинематографу. Интерес представляет процесс интеграции гротеска как неспецифичного кода в кинематограф и та трансформация, которой при этом подверглась поэтика кино.

В статье Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель», с которой мы и начнем анализ «гоголевского гротеска», этот термин уже приобретает неоднозначность и требует аналитического расщепления дефиниции. В актуальном для нашей работы значении гротеск неразрывно связан с формалистскими концепциями сюжета и композиции¹. В начале своей статьи Эйхенбаум пишет о «композиции» гоголевской повести. «Организирующим началом композиции» в «Шинели» становится «тон автора», выраженный «патетической декламацией» или «мимическим скачком». Гротеск как принцип у Эйхенбаума тесно связан с понятием контраста. Если композиция, которая представляет собой монтаж разных типов сказа, основана на контрасте «композиционных слоев», то она гротескна. Исходя из этих наблюдений, можно заключить, что гротеск определяется Эйхенбаумом в качестве композиционного контраста. Рассказчик (иногда комбинируемый с персонажем) путем контрастного применения «воспроизводящего сказа», создает гротеск с целью произвести сенсбилизирующий эффект². Соединение неоднородных композиционных форм речи – это гротеск, но и жанровая неоднородность текста также включается Эйхенбаумом в его дефиницию.

Нужно отметить, что формалисты не разрабатывали специальной теории композиции. Эйхенбаум обозначает этим термином монтаж или «суммарную связь», содержание которой определяется содержанием частей. Характерным является и отсутствие разграничений между терминами «композиция» и «сюжет»: «Под сюжетом понимается вся совокупность приемов подачи и расположения элементов «материала», использованных в процессе рассказа... Поэтому в словопотреблении формалистов понятие сюжета растворяет в себе понятие композиции...» [Сухих, 2001, с. 84]. О. А. Ханзен-Леве объясняет это смешение отрицанием «тематико-содержательного анализа сюжетных мотивов» со стороны формалистов, которые предпочитали исследование автономной «мотивировки» сюжета [2001, с. 233]. Исследователь полагает, что важным было не качество того, что сочеталось, а то как происходило сочетание, «лабиринт сцеплений». Поэтому в работах формалистов делается акцент на композиционном «лабиринте сцеплений», как свойстве более широко понятого сюжета. О. А. Ханзен-Леве не выделяет отдельно теорию композиции формализма, рассматривая ее как часть теории сюжета. Мы будем употреблять термин «композиция», потому что он достаточно часто встречается в работах формалистов, и позволяет выделить в общей теории сюжета важную для нас специфику.

Композиционное понимание гротеска углубляется В. В. Виноградовым в статье «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». Сюжет повести «Нос», согласно Виноградову, обусловлен «носологией» своего времени (традиции шендеизма,

¹ Мы намеренно почти не затрагиваем здесь диегетический аспект гротеска, который нуждается в специальном рассмотрении.

² Имеется в виду характерная рецептивная установка формализма, восходящая к работам Д. Юма – «радикальная редукция интеллекта и тяготение к сенсуализму» [Левченко, 2012, с. 42]. Общей смысл этой установки в «избавлении вещи от навязанного ей смысла» [Там же].

анекдоты о носе, статьи о ринопластике). Этот распространенный для своего времени сюжет Гоголь делает актуальным при помощи устранения привычной мотивировки сном и детерминации сюжета языковыми явлениями: «...Дан толчок к контрастной реализации некоторых каламбуров о выгодах безносового состояния...» [Виноградов, 1976, с. 19]. Раздел книги «Эволюция русского натурализма», состоящий из указанной работы, Виноградов называет «Натуралистический гротеск», подразумевая, что Гоголь может довести натуралистические особенности своего творчества «до гротеска», если приобщит их к новой «логике вещей», то есть лишит привычной «мотивировки».

Термин «гротеск» имеет у Виноградова не единственное значение, но также как в работе Эйхенбаума применим к анализу композиции: «...В замысел Гоголя входила имитация бессвязной отрывочности и бессмысленной склейки реальных элементов, как во сне» [Там же, с. 22–23]. При этом не следует забывать, что поводом к такой интерпретации служили отчасти формулировки самого Гоголя, по-своему «предсказывающие» монтажные теории формализма. В частности Виноградов обращает внимание на такие слова писателя: «Сон есть больше ничего, как бессвязные отрывки, не имеющие смысла, из того, что мы думали, и потом склеившиеся вместе и составившие винегрет» (цит. по: [Там же, с. 23]). При рассмотрении повести «Шинель» Виноградов делает акцент на контрасте между «сентиментально-патетическими» нотами и «комической» издевкой». Он пишет, что контраст «представлялся настолько резким, что объединение этих двух форм речи в одном образе рассказчика могло быть лишь насильственным, механическим» [Там же, с. 222]. «Нос» характеризуется следующим образом: «Повесть состоит из двух «самостоятельных» параллельных отрывков, имеющих сходный зачин... Иллюзия связи двух частей создается... формальным указанием на общность героя... и некоторых действующих лиц» [Там же, с. 24].

Интересно отметить, что Виноградов воспринимает гротеск эстетически конструктивно. Тем самым он сближает его с пародией Тьнянова, объясняя гоголевскую композицию «принципом борьбы со структурной целостностью произведений «прежних схоластических и классических времен» [Там же]. На наш взгляд, такую композицию можно обозначить как «гротескный монтаж»: семантическое соединение элементов становится здесь второстепенным фактором, а на первый план выходит производимый таким соединением контрастный эффект.

Объем данной статьи не позволяет рассмотреть другие работы о Гоголе, написанные с опорой на формальный метод. Тем не менее, уже в трудах Эйхенбаума и Виноградова ярко проявилось композиционное понимание гротеска, которое, несмотря на отсутствие специальных работ, было свойственно и Тьнянову. Гоголевский «гротескный монтаж» принимается им во внимание при постановке «Шинели». Реализация «манеры Гоголя» предполагает здесь объективное понимание творчества писателя: «Вот почему 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» [Тьнянов, 1973, с. 78].

Фильм, так же как и сценарий, отчетливо распадается на две части, что отмечено Тьняновым в «Либретто кинофильма «Шинель»: «Мечта о “приятной подруге” (“молодость” Акакия Акакиевича) так же спотыкается о “незначительное лицо”, как позже “роман” его с шинелью споткнулся о значительное лицо», – споткнулся о темный нелепый порядок, строй жизни николаевского Петербурга» [Там же, с. 78]. Такая композиция особым образом разделяет различные предметы, интерьеры и вводимых персонажей, провоцируя их контрастное сопоставление. Если понимать под композицией «систему фрагментов текста произведения, соотношенных с точками зрения субъектов речи и изображения» [Тамарченко, 2008, с. 102], то в фильме и сценарии можно выделить две контрастные временные точки зрения, соотношенные с повествовательной инстанцией, и соответст-

вующие им фрагменты текста: первый-четвертый акты («молодость Башмачкина») и четвертый – седьмой («старость»).

Созданный Тыняновым контраст отчетливо проявился при характеристике интерьера. В молодости Башмачкин живет в «небольшой опрятной комнатке, с занавесками, на окнах герани» [РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 5], в старости: «Комнатка другая, нежели в первом действии. Совсем крошечная, неопрятная, с маленьким мутным окошечком наверху» [Там же, л. 30]. Контраст интерьеров был использован и развит в фильме: в камерке пожилого Башмачкина больше света, видны углы и шероховатость стен. Что касается других интерьеров, то в фильме ярко противопоставляются коридоры «номеров Сансуси», куда Башмачкин приходит по просьбе Каролины, и дворцовая зала из сна, где его ждет «небесное создание». В коридоре, в противоположность роскоши залы, под ногами Башмачкина путается поросенок, а рядом с дверью «небесного создания» находится «отход и отлив».

Возвращаясь к сценарию, отметим, что композиционный контраст влияет и на поведение самого Башмачкина. Если в молодости он обедает за столом с хозяйкой и Петровичем, то в пожилом состоянии «не разбирая, хлебает щи с мухами, ест говядину с тараканами» [Там же]. Молодой влюбленный Башмачкин смотрит в окно, ища в окнах соседнего дома «небесное создание», тогда как пожилой окончательно фетишизирует «любимые буквы»: «Он укладывается и перед сном, видит в воздухе в мечтах любимые свои буквы. Улыбается блаженно» [Там же, л. 31]. Интересно отметить, что молодой Башмачкин делает опisku из-за того, что мечтает о Каролине («Небесном создании»): «Обмокни Малафееву Меринову, помещицу...» [Там же, л. 6]. Во второй половине сценария пожилой Башмачкин прекращает переписывание, потому что холод неожиданно вынуждает его задуматься о новой шинели. Именно невозможность больше быть «пишущим автоматом» заставляет Башмачкина заказать у Петровича новую шинель, подобно тому, как в молодости выход из состояния «пишущего автомата» был связан с появлением Каролины.

Интерпретируя свой сценарий и его киноверсию, Тынянов отметил, что мечта о «приятной подруге» разрушается из-за столкновения с нелепыми порядками канцелярии. Если во второй части сценария, окончательная потеря приятной подруги в образе шинели мотивирована тем, что Башмачкина «распек» «значительное лицо», то в первой части, Башмачкина распекает начальник отделения за ту опisku, которая была упомянута выше: «Что же это значит? Ведь это не имя – обмокни» [Там же, л. 26]. После этого Башмачкин отправляется в номер Каролины, где ссорится с ней, терпит унижения со стороны чиновников и остается «вечным титулярным советником». Связь между «распеканием» и угасанием Башмачкина в первой части (после потери Каролины), напрямую не выводима из сценария, но подобное объяснение подсказывает либретто Тынянова и общая «симметрическая» логика построения частей: «Начальник его распекает... Подчистка (в деле судящегося чиновника. – С. О.) не открыта, но история с “приятной подругой” окончательно прихлопнула Акакия Акакиевича...» [Тынянов, 1973, с. 79]. Нелепые перевоплощения Башмачкина от одной части к другой следуют гротескной «новой логике», которую формалисты обосновывали на примере текстов Гоголя.

В фильме эти перевоплощения сказываются в первую очередь на внешнем облике Башмачкина: он стареет, лысеет, меняется его походка. Описка Башмачкина в фильме остается незамеченной, поэтому в «молодости» отсутствует композиционная связь между «распеканием» и угасанием. В фильме отчетливо два раза повторяется «кулак, величиной с чиновничью голову» «рифмуя» эпизод унижения в «нумерах» (молодость Башмачкина) и ограбление героя. Соответственно, эти два эпизода могут быть сопоставлены, но данная процедура лишена семантического характера и направлена на сенсублизирующий эффект узнавания.

В сценарии и фильме от одной части к другой меняется и «значительное лицо». Поэтому Башмачкин сопоставляется не только с самим собой, но и со своим «двойником». Если пожилого Башмачкина «изменяет» шинель (надев шинель, он «медленно с застывшим выражением, как монарх в мантии, идет к выходу» [РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 37]), то его противника «изменяет» орден: «Он долго перед зеркалом принимает значительные позы, подбоченивается ... грозит пальцем в зеркало» [Там же, л. 43].

Большое значение в фильме и в сценарии приобретают сцены видений и бреда Башмачкина. В композиционном отношении они формируют психологическую точку зрения, связанную с изменением состояния персонажа. С позиций формализма это осознается как «гоголевский гротескный монтаж» фрагментов сна и бодрствования, которые могут сблизиться и подменять друг друга. Например, во сне Башмачкин едет к Каролине во дворец, а «в реальности» приходит в комнату «с тяжелой мещанской мебелью» [Там же, л. 8]. Реальность в сценарии Тынянова легко переходит в бред или сон, но в отличие от анализа повести «Нос», выполненного Виноградовым, переходы мотивированы, что, видимо, обусловлено ориентацией на массовую аудиторию. Кроме страшных снов, Башмачкина в сценарии преследуют миражи: «Мираж Акакия Акакиевича: вывески, которые он читает, кажутся ему подчищенными» [Там же, л. 23]. Подобным образом, когда пожилой Башмачкин переходит улицу, прохожие «кажутся ему цифрами или буквами. Толстый купец преобразается в букву ять, купчиха – в “8”, длинный человек в треуголке – “Т”...» [Там же, л. 30]. Сюда же примыкает главное с точки зрения Тынянова немотивированное сном видение: «Она (шинель. – С. О.) подходит к Акакию Акакиевичу, постепенно превращаясь в полную миловидную женщину с лицом Каролины» [Там же, л. 36].

Заканчивается сценарий бредом и смертью Акакия Акакиевича, после которой следует видение «значительного лица»: последнему кажется, что шинель с него срывает умерший к тому времени Башмачкин. Бред Акакия Акакиевича повторяет события его жизни в остраниненном варианте: «Акакий Акакиевич видит, что он заказывает Петровичу шинель с западнями для воров» [Там же, л. 47]. В следующей сцене бреда «бегут двое воров, ищут его, оглядываются... и капканы защелкиваются им по ноге» [Там же, л. 48]. Затем «значительное лицо» распечатывает Башмачкина, но после этого «Акакий Акакиевич догнал, срывает с плеч «значительного лица» шинель и толкает «значительное лицо», который летит в пространство» [Там же, л. 49] (последнее – своего рода компенсация робкого несогласия Башмачкина с упреком по поводу секретаря). В заключительной сцене сценария «высокий вор, похожий по сутуловатости на Акакия Акакиевича» [Там же, л. 51] действительно срывает с плеч «значительного лица» шинель, при этом чиновник, как было сказано выше, видит в этом воре Башмачкина: «Акакий Акакиевич /вор/ едет некоторое время на запятках, не держась, потом со смехом откидывается назад себя. Он растет в метели, превращается в огромную тень, исчезает» [Там же, л. 51].

Вопрос о методологической значимости «гротескной композиции» представляется нам закономерным. На наш взгляд, присутствие в тексте Тынянова отсылок к различным произведениям Гоголя в целом может быть обосновано, исходя из формалистского понимания сюжета [Цивьян, 2010, с. 244]. Ханзен-Леве, расширяя понятие фабулы у формалистов, указывал, что «Фабула 1» подразумевает внелитературный ряд, тогда как «Фабула 2 охватывает все возможные автоматизированные, шаблонные, заданные тематические единицы и их сочетания, которые обнажено остраиваются в художественном сюжете» [2001, с. 233]. Сюжет в данном случае приобретает интертекстуальный характер, поскольку с его помощью уже «готовые мотивы группируются и проходят «склеивание» подобно разнородным элементам коллажа» [Там же, с. 233]. В этом методологическом контексте «Шинель» Гоголя представляла собой «фабульный фон», который

можно было актуализировать только с помощью нового сюжета. Тынянову здесь необходимо было заново проделать ту же работу, что делал сам Гоголь при написании своих произведений, пользуясь анекдотами о носе, традициями шендеизма, статьями о ринопластике и т. п. Тынянов, «монтируя» гоголевские мотивы в новый сюжет, повторяет операцию, при помощи которой Гоголь создавал свои повести¹.

О. А. Ханзен-Леве находит подтверждению этому методологическому принципу формализма на примере анализа произведений Лермонтова: в частности, Б. М. Эйхенбаум отмечает, что «главная его (Лермонтова. – С. О.) работа направлена на сплавивание, на мотивированное соединение заготовленного материала – лирических формул, сравнений, риторических сентенций и т. д.» [Эйхенбаум, 1924, с. 74]. Лермонтов работает над сюжетом, который в данном случае представляет собой «сумму» всех отклонений от ожидаемого, любого рода фабульного действия, т. е. систему перестановки мотивов... лейтмотивных повторов и т. п.» [Ханзен-Леве, 2001, с. 234].

Сделаем некоторые обобщения и подведем итог. На наш взгляд, фильм «Шинель» в значительной степени детерминирован формалистской концепцией «гоголевского гротеска». Работы формалистов показали, что гротескной деформации подвержена композиция произведений Гоголя, а не только их диегетический «миропорядок», на который указывали «Предварительные замечания» Тынянова. Значение такого «гротескного монтажа» напрямую связано с отсутствием у формалистов телеологической теории композиции, которая всегда предполагает принцип целесообразности и проецирует его на расположение частей. С точки зрения этой теории содержательно-тематические единицы образуют синтетическую целостность произведения, тогда как с точки зрения формалистов «содержательно-тематические единицы являются пассивным объектом трансформации с помощью автономных сюжетных структур...» [Ханзен-Леве, 2001, с. 255]. Поэтому и «гоголевская композиция» – это несемантическое сочетание различных компонентов текста с целью произвести некий сенсублизирующий «остраняющий» эффект. На наш взгляд, именно нетелеологические, монтажные свойства композиции произведений Гоголя позволили формалистам применить к ней термин «гротеск» в данном случае по аналогии с деструктивным диегетическим «миром искусственных переживаний» в «Шинели» Гоголя.

Интерпретация фильма требует сопутствующей ему теории. «Гротескный монтаж» в этом смысле – реализация неспецифичного кинематографического кода, то есть системы конвенций, отобранных на основе формалистского изучения Гоголя и для своего восприятия требующих реконструкции этого изучения. В фильме и в сценарии мы проследили «удвоение» истории Башмачкина (молодость-старость) с контрастным композиционным сопоставлением различных событий, персонажей, предметов. Формалистское понимание гоголевской композиции предполагает также создание нового сюжета на основе уже существующей фабулы путем рекомбинации мотивов. Подобным образом Гоголь создавал свой сюжет, поэтому данная операция осознается как эволюционно ценная. В своей сценарной и кинематографической реализации «рекомбинация мотивов» была выражена столкновением источников, направленным на возбуждение острающего эффекта. Таким образом, в кинематографическом дискурсе гротескный код Гоголя неизбежно трансформировался. Будучи воссозданным, гротеск, на наш взгляд, лишился изначально свойственной ему деструктивности и получил качества эволюционной теории формализма.

¹ В. В. Виноградов в работе «Гоголь и натуральная школа» писал, характеризуя статью Стэндер-Петерсена: «Но мысль о механической спайке отдельных, часто чужих кусков как метода композиционного объединения у Гоголя следует приветствовать» [Виноградов, 1976, с. 207].

Литература

- Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа // Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 189–227.
- Виноградов В. В. Натуралистический гротеск (сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 5–44.
- Жук. О. А. ФЭКС. От «Женитьбы» к «Шинели» // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. СПб., 2007. Вып. 1. С. 52–70.
- Левченко Я. С. Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии. М., 2012.
- Сухих С. И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Н. Новгород, 2001.
- Тамарченко Н. Д. Композиция // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 102–103.
- Тынянов Ю. Н. Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма. Л., 1973. Вып. 3. С. 78–80.
- Ханзен-Леве О. А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. М., 2001.
- Цивьян Ю. Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010.
- Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Пг., 1919. С. 151–165.
- Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.