

# ЛИТЕРАТУРА И ЭСТЕТИКА НОВОГО СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Степанова А. А.  
Днепр, Украина  
ORCID ID: 0000-0003-1235-8029  
E-mail: anika102@yandex.ru

УДК 821.161.1-31(Шмелев И. С.):791.43  
DOI 10.26170/FK19-04-20  
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444+Ш374.3(2)6-7  
ГРНТИ 17.07.25  
Код ВАК 10.01.01

## ПОВЕСТЬ И. С. ШМЕЛЕВА «ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА» И ОДНОИМЕННЫЙ ФИЛЬМ Я. А. ПРОТАЗАНОВА: ПОЭТИКА ВИЗУАЛЬНОСТИ И ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию стратегий визуальности как типов видения, в которых воплощена специфика зримости образа, его наглядности и прозрения смысла, а также своеобразия воплощения стратегий визуальности в литературе и кинематографе. Материалом для исследования является повесть И. С. Шмелева «Человек из ресторана» (1911 г.) и ее одноименная киноверсия Я. А. Протазанова (1927 г.).

В повести И. С. Шмелева «Человек из ресторана» исследуются несколько типов визуализации, взаимосвязанных друг с другом и друг друга взаимодополняющих. В качестве основных стратегий визуальности выделяются и анализируются фрагментарный автопортрет-репрезентация рассказчика; стратегия зеркального видения; панорамная проекция реалистического видения как прозрения исторического времени.

В качестве визуальных стратегий кинематографа анализируются монтаж, чередование планов, музыкальное оформление, техника актерской игры. Иронический фокус восприятия киногероя обуславливает коренную трансформацию сюжета повести в процессе создания сценария фильма, в котором актуализируется водевильно-мелодраматическая форма киноповествования.

Сравнительный анализ литературного и кинематографического произведений в контексте поэтики визуальности позволяет прийти к выводу о том, что в отличие от наглядности литературного повествования, ориентированного на «показ» внутренней событийности духовного мира героя, визуальность кинематографическая актуализирует событийность внешнюю, обусловленную замыслом автора переосмыслить традиции русской классики и акцентировать иные эстетические константы уже советского искусства, которые в кино формировались и утверждались гораздо быстрее, нежели в литературе. Кардинальная трансформация смысла литературного произведения И. С. Шмелева в процессе экранизации свидетельствует о том, что процесс становления новой советской эстетики происходил гораздо быстрее в киноискусстве, нежели в литературе, которая к моменту создания фильма сохраняла прочные связи с традицией русской классической литературы и одновременно с эстетикой модернизма.

*Ключевые слова:* стратегии визуальности; вербально-оптический способ видения; панорамно-исторический тип видения; опыт предельно близкого зрения; литературное произведение; экранизация; кинообраз; монтаж; музыкальное сопровождение.

Stepanova A. A.  
Dnepr, Ukraine

## A NOVELETTE A MAN FROM THE RESTAURANT BY I. S. SHMELEV AND THE EPONYMOUS FILM BY YA. A. PROTANOV: THE POETICS OF VISUALITY AND THE PROBLEM OF FILM ADAPTATION

*Abstract.* The article studies the visualizing strategies as the modes of vision embodying the peculiar characteristics of the image visuality, its visual aspects and understanding of the meaning as well as the peculiarities of realizing the visualizing strategies in cinema and literature. The research is based on a novelette *A Man from the Restaurant* by I. S. Shmelev (1911) and its eponymous film version by Ya. A. Protanov (1927).

A novelette *A Man from the Restaurant* by I. S. Shmelev has several types of visualization being interconnected with each other and complementary to each other explored. The main visualizing strategies selected and analyzed include a fragmented self-portrait representation of the narrator; a strategy of mirror vision; a panoramic projection of a realistic vision as the insight into historical time.

Montage, changing fields of views, music and acting techniques are analyzed as visual cinema strategies. The ironic focus of film character perception stipulates a fundamental transformation of the novelette plot while writing a film script turning into a vaudeville and melodramatic form of film narration.

A comparative analysis of literary and cinematographic works in the context of the poetics of visuality allows the conclusion that unlike the visual aspects of literary narration aimed at "showing" the inner events of the character's spiritual world, the cinematic visuality actualizes the external events determined by the author's intention to reconsider the Russian classical traditions and to emphasize the other aesthetic constants of the Soviet art, which were formed and established much faster in cinema than in literature. The fundamental transformation of the meaning of Shmelev's literary work being adapted for the screen indicates that new Soviet aesthetics was formed in cinema faster than in literature, which at the time of the film creation preserved the strong ties with the Russian classical literary tradition along with the aesthetics of modernism.

*Keywords:* visualizing strategies; verbal-optical mode of vision; panoramic-historical mode of vision; extremely close-up vision experience; literary work; screen version; film image; montage; music; acting technique.

Для цитирования: Степанова, А. А. Повесть И.С. Шмелева «Человек из ресторана» и одноименный фильм Я.А. Протазанова: поэтика визуальности и проблемы экранизации / А. А. Степанова // Филологический класс. – 2019. – № 4 (58). – С. 153–162. DOI: 10.26170/FK19-04-20.

For citation: Stepanova, A. A. (2019). A Novelette *A Man From The Restaurant* by I.S. Shmelev and the Eponymous Film by Ya.A. Protazanov: the Poetics of Visuality and the Problem of Film Adaptation. In *Philological Class*. No. 4 (58), pp. 153–162. DOI: 10.26170/FK19-04-20.

### Введение

Феномен визуального в литературном произведении исследован достаточно глубоко и представляет интерес как с точки зрения изобразительности слова, так и с позиции видения автора/героя/читателя, во многом формирующегося этой словесной изобразительностью. С одной стороны, способность литературы создавать наглядный образ воспринимается как качество художественной формы. Живописность слова, по известному определению Н. Тмарченко – «установка на описание и на максимальную близость в нем к изобразительным искусствам (скульптуре и живописи)» [Тмарченко 2004: 108]. С другой стороны, в проблеме визуального исследователи концентрируются на изучении «зрительного опыта» героя и автора, а также спонтанных и рефлексивных механизмов восприятия зримости в различных ее аспектах [Лавлинский 2005: 60]. Наконец, оба эти вектора охватываются в исследованиях специфики «соотношения *визуальности* как чувственной данности мира литературного произведения и его *осмысленности*» [Подковырин 2015]. В этих концепциях изобразительность формализуется с визуальностью как видением – прозреванием смысла, когда писатель «апеллирует прежде всего к зрению читателя, к тому механизму, который действует при созерцании живописных полотен, когда целостность изначально задана, но в ее пределах допускается и даже необходима некая душевная активность, выявляющая ценность частного и заново открывающая красоту общего» [Иноземцева 2007: 17–18].

В поэтике визуального, воплощающей и смысловое наполнение произведения, исследователи, как известно, выделяют несколько стратегий (типов) видения, соответствующих определенному этапу развития литературного процесса: свойственные *романтизму* «вербально-оптические способы одинокого, интровертного сознания» [Лавлинский, Гурович 2008: 37], представляющие *квинтэссенцию взгляда* в образе зеркала [Тодоров 1997: 92]; панорамно-исторический тип видения, характерный для *реалистической* традиции и связанный с понятием «культуры глаза», осмысленный М. Бахтиным в анализе поэтики произведений Гете [Лавлинский 2005: 61]. Акцентируя внимание на том, что Гете придавал «исключительное значение зримости» образа, Бахтин определял «видящий глаз» как «своего рода центр, как первую и последнюю инстанцию», вокруг которой «объединялись все остальные внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия» [Бахтин 1986: 218]. С реалистической эстетикой связана и традиция видения в творчестве Ф. Достоевского, где, по мысли М. Бахтина, зримость образа соотносится с понятием перспективы: «Рассказ Достоевского всегда рассказ без перспективы... У Достоевского нет „далекого образа“ героя и события. Рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально

приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их» [Бахтин 2002: 251]. Наконец, специфика видения, присущая модернизму как «культура „зрения предельно близкого“, визуально схватывающего реальность одновременно в нескольких различных аспектах» [Лавлинский, Гурович 2008: 37], фрагментах и ракурсах.

В визуальности словесного изображения (описания) воплощается фокус видения автора – художественная оптика, заключающая, по М. Бахтину, «умение видеть время... в пространственном целом мира» [Бахтин 1986: 216] и настраивающая фокус видения героя и читателя таким образом, чтобы «в том или ином *фрагменте* художественной реальности, который для героя имеет *частный* и преходящий смысл», читатель имел возможность «„разглядеть“ смысл *целого*» [Подковырин 2015].

Не менее интересной и актуальной является проблема экранизации литературных произведений. В современном научном дискурсе под экранизацией понимается переложение литературного произведения на язык кино «с сохранением содержания, духа и слова» [Юткевич 1987: 510], своего рода «визуализированный текст» [Симбирцева 2013: 148]. В. Мильдон считает экранизацию самостоятельной художественной ценностью, стремящейся «создать произведение, которое передает смыслы оригинала, невыразимые словами» [Мильдон 2007: 205]. В процессе исследования проблем интермедальности экранизация стала рассматриваться в контексте «проблемы переводимости языка различных видов искусства», т. е. как интермедальное явление [Сависько 2018: 142]. В том же ключе проблеме экранизации рассматривает А. Елисеева, понимая последнюю как «трансмедиаальный перенос», предполагающий воплощение литературного нарратива средствами кинематографии, и «одновременно особое проявление интертекстуальных отношений» [Елисеева 2014: 13–14].

Целью статьи является исследование поэтики визуальности в литературном произведении и специфики использования визуальных приемов в процессе его экранизации. Объектом исследования являются повесть И. С. Шмелева «Человек из ресторана» (1911 г.) и ее одноименная киноверсия Я. А. Протазанова (1927 г.). Специфика исследования предполагает обращение к историко-литературному, культурно-историческому, компаративному, герменевтическому методам.

### Обсуждение

В повести И. С. Шмелева «Человек из ресторана», на наш взгляд, представлено несколько типов визуализации, взаимосвязанных друг с другом и друг друга взаимодополняющих. Наглядность повествования, ведущегося от лица героя-рассказчика – Якова Софронича Скороходова, – задана как ключевая нарративная стратегия, определяющая содержательную основу произведения. Повесть начинается с фрагментарного

самоописания-автопортрета рассказчика (внешнего, психологического и социального): «Человек мирный и выдержанный при моем темпераменте – тридцать восемь лет, можно так сказать, в соку кипел...»; «Вообще виду меня очень приличный и даже дипломатический...»; «Конечно, жизнь меня тронула, и я несколько облез, но не жигуляст, и в лице представительность, и даже баки в нарушение порядка»; «... взгляд строгий и солидный» и т. п. [Шмелев 1998: 21–25].

Автопортрет в данном случае приобретает характер репрезентации, предстающей, по мысли М. Ямпольского, в «удвоении себя в изображении» и являющейся тем самым основой самоучреждения своего «я», своей индивидуации. В известной работе «Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации» М. Ямпольский приводит яркий пример индивидуации в анализе портрета Петра I, олицетворяющего «самоучреждение власти в репрезентации через удвоение. Портрет Петра работы де Моора – это именно удвоение Петра, подтверждаемое и надписью: „Это Петр“. Петр равен тут самому себе, и это равенство себе в удвоении и создает устойчивость идентичности монарха: „Я есть тот, кто я есть“. Это самоучреждение монарха повторяет жест „самоучреждения“ Бога, который на вопрос Моисея о его имени отвечает: „Я есмь Тот, Кто Я есмь!“ (Исход, 3: 14)» [Ямпольский 2007: 25].

В повести И. Шмелева надпись на портрете замечается местоимением «я», встречающимся в самоописании рассказчика довольно часто и подчеркивающим момент осознания значимости собственной личности. Эффект «самоучреждения» усиливается и постоянным сравнением Якова Софроныча с посетителями ресторана – «самой отборной и высшей публикой». Причем, когда речь идет о внешности, сравнение выстраивается по принципу тождества (где в качестве сравнительной степени употребляется оборот «не хуже», что, однако, подчеркивает чувство собственного превосходства – по сути, это сравнение не себя с посетителями, а посетителей с собой, в котором «эталон» сравнения выступает особа самого рассказчика): «И обличьем я не хуже других. Даже у меня сходство с адвокатом Глотановым, Антон Степаньичем...» [Шмелев 1998: 23].

Когда же речь заходит о «душе, которая есть зеркало существа» [Шмелев 1998: 37] тех, кому служит герой, – сравнение далеко не в пользу публики, что подчеркивает внутреннюю самодостаточность Скороходова, его чувство собственного достоинства. Именно чувство собственного достоинства и позволяет рассказчику оценивать ресторанный публику – иногда по-христиански сочувственно («Несчастные творения бога и творца!»), а иной раз и обличительно-гневно («Хамы, хамы и холоу!») [Шмелев 1998: 56].

Устремленность к «самоучреждению» собственной личности, воплощенная в автопортрете-репрезентации, разрушает образ маленького человека – именно так исследователи традиционно трактуют образ Скороходова [Бабицкая 2016; Пудова 2007; и др.], делая акцент прежде всего на социальном статусе героя и роде его занятия – лакей, слуга – «человек». Возразим, однако, апеллируя к прямой речи героя, репрезентирующего свой социальный портрет: «Что ж из того, что по назначению судьбы я лакей!.. Я как начал свою *специальность*, с мальчишек еще, так при ней и остался» (выделено нами –

А. С.) [Шмелев 1998: 22]. Свое «назначение судьбы» Скороходов рассматривает как профессию, в которой стремится быть лучшим специалистом, своего рода искусство, доступное не каждому («При таком сорте гостей нужна очень искусственная служба») [Шмелев 1998: 22, 92]. Объективный взгляд на мир, рождающийся в повествовании героя, его отношение к людям, себе, своей семье, отраженное уже не в рефлексии, а в конкретных поступках (например, способность ударить офицера, чтобы защитить дочь) в словосочетании «маленький человек» затушевывает первое слово, выводя на первый план образ Человека. В этой связи показательным и логичным было предложение М. Горького заменить авторское название повести «Под музыку» на «Человек из ресторана», в котором слово «человек» обретает двоякий смысл: уходящее восприятие обращения к прислуге сменяется горьковским «Человек – это звучит гордо». Согласие Шмелева на эту перемену и его объяснение Горькому замысла своей повести позволяют предположить, что сам автор вкладывал более глубокий смысл в слово «служение», полагая занятием своего героя служение человеку и человечеству как более высокую миссию – именно к этому приходит герой в финале произведения: «Хотелось выявить слугу человеческого, – писал И. Шмелев, – который по своей специфической деятельности как бы в фокусе представляет всю массу слуг на разных путях жизни» [Шмелев 1910]. Интенция писателя направляет героя к прозрению жизни, к пониманию служения как помощи человеку. В этой связи особую смысловую нагрузку приобретает возникающий в первых разделах и затем в финале повести образ старика, торгующего «теплым товаром», спасшего жизнь Николаю Скороходову. Именно с образом старика, открывшего герою истину: «Добрые люди имеют внутри себя силу от господа!..» [Шмелев 1998: 150], связано духовное преображение Якова Софроныча. О важности для героя этой судьбоносной встречи свидетельствует дословное повторение фразы (в начале и в финале), словно утверждение истины: «И вот один незнакомый старичок, который торговал теплым товаром, растрогал меня и вложил в меня сияние правды» [Шмелев 1998: 57]. Здесь интересно также отметить, что оба раза высказывание о старике появляется в моменты перемен, случающихся в жизни Скороходова и его семьи. В начале повествования жизнь Скороходова предстает совершенно устойчивой системой, которая пребывает даже в состоянии некоторого благоденствия – Скороходов занят любимым делом (ресторан), дети учатся, жена-хозяйюшка, хлопоты только от жильцов. Затем система дает сбой, и благоденствие Скороходовых рушится – Николая арестовывают, Луша умирает, Наталья живет с молодым хлыщом во грехе, Скороходова увольняют из ресторана, где он проработал более двадцати лет. И только когда в душе и сознании Якова Софроныча наступает прозрение, и старик, торгующий теплым товаром, вкладывает в него сияние истины – служение в помощи человеку, система опять восстанавливается и обретает черты стабильности: Наталья рождает Скороходову внуку Юльку и со временем возвращается домой, Николай спасен и присылает отцу весточку, Скороходова снова принимают на работу в родной ресторан и на Рождество дома зацветает



черемуха – к исполнению желаний. Закрытый финал повести, несколько идущий вразрез с литературной – русской и зарубежной традицией рубежа веков, оставляющей, как правило, читателю возможность домыслить варианты судеб героев, – свидетельствует о непоколебимой уверенности автора в том, что обретение Бога и служение человеку есть для героя вновь обретенные жизни, других вариантов нет.

Оттого в повести четко прослеживается разница между служением и прислуживанием, которая визуализируется уже в начале повести – образ важного господина «с орденами по всей груди», юркнувшего под стол, чтобы подобострастно поднять и подать министру упавший носовой платок получился настолько пластичным, что перешел в фильм Я. Протазанова и был передан практически идентично.

Эффект видимости, наглядности образа в репрезентации рассказчика усиливается фрагментарным стилем мышления и речи Скороходова, определяющим структуру повествования в целом. Речь малообразованного человека, лишенная литературности, с характерным для нее «простонародным синтаксисом» («хорошо мы знаем взгляды разбирать и следить даже за бровью»; «желаю тебя домогаться» и т. п.) определяет такой способ повествования, при котором в любом описании – будь то персонаж, событие или ситуация – выхватываются наиболее выразительные детали, очень образно воспроизведенные и акцентированные рассказчиком, ориентирующие на ассоциации и включающие видение читателя, что углубляет психологизм созданных рассказчиком образов. Так, благодаря сравнению задаются границы восприятия похоти посетителей, материализованной рассказчиком в визуальном-телесном образе: «Ногами трутся, как кобели... Как в компании парочками рассядутся..., так после ликеров-то, под столом-то... ногами-то...» [Шмелев 1998: 67]. Процесс поглощения дорогой еды вскрывает масштабы лицемерия богатого сословия: «Одна так-то все про то, как в подвалах обитают, и жалилась, что надо прекратить, а сама-то рябчика-то в белом вине так и луцтит, так это ножичком-то по рябчику, как на скрипочке играет» [Шмелев 1998: 67] (здесь можно отметить, что у современного читателя напрашивается ассоциация с известным двустишием В. Маяковского о том же рябчике, которое было написано позже, и тем не менее с подачи Шмелева, а затем и Маяковского образ рябчика вызывает у читателя стойкую ассоциацию с образом буржуа).

С одной стороны, акцент на деталях, свидетельствующий о непосредственной близости рассказчика к персонажу или событию, возвращает к традиции видения Достоевского. С другой стороны, фрагментарность, представленная Шмелевым, являет уже свойственную модернизму стратегию визуализации образа, «схватывающую реальность одновременно в нескольких различных аспектах», являющую «культуру зрения предельно близкого» [Лавлинский, Гурович 2008: 37] и создающую, тем самым, эффект кинематографичности повествования.

Стратегия фрагментарности видения, акцентирующая внимание на отдельных, казалось бы, выхваченных из контекста деталях, создает, тем не менее, целостность восприятия текста, отражающую целост-

ность восприятия мира, что определяет основу философской трактовки мифологемы зеркала, идеи зеркальности и воплощает уходящую корнями в традиции романтической эстетики стратегию зеркального видения, у Шмелева модернистски трансформированного. «Целостность (мира, организма, текста) – отмечает К. Исупов – проявлена в способности каждого значимого элемента нести в себе (отражать) свойства, смысл и память целого» [Исупов 2007: 675]. Таковой предстает «зеркальная эстетика жизнеподобия» [Исупов 2007: 675], воплощенная в повести И. Шмелева. Зеркальные стены ресторана, перед которыми, как указывает рассказчик, любят сидеть и сладко петь посетители, являют, с одной стороны, «бесстрастный „реализм“ отражения» (по К. Исупову), вскрывающий подлинную сущность персонажей. С другой, – актуализируют проблему подлинности и мнимости бытия, его двойственности, в осмыслении которой раскрывается мастерство авторского видения и визуализации времени – в повести визуализируются два времени и два бытия героя-рассказчика: ресторанное и семейное, представляющие контраст подлинного и мнимого.

Как «атрибут лукавого, карнавального мира» [Исупов 2007: 675], мира мнимого, образ зеркала и проекция зеркального видения актуализирует в повести момент театральности ресторанного бытия, выразительно-пластично воссозданной в повествовании рассказчиком – наблюдателем и участником действия: «В залах действуй, как все равно на театре...» [Шмелев 1998: 92]. В этом ресторане-театре есть все: актеры (метрлотель, официанты, лакеи), зрители/публика (посетители), сцена (обеденный зал), декорации (зеркальные стены), закулисье («особые секретные номера»), смена действий (смена изысканных блюд, с удовольствием перечисляемых рассказчиком). Мотив театральности воплощает образ мнимого, тщетного живописно воссозданного «выставленного на обозрение бытия» [Ингарден 1962: 79] как неправдоподобного, кривого отражения в зеркальных стенах ресторана, трансформирующего лица в личины. Интуитивное понимание этой мнимости не позволяет герою поддаться искушению и забыть о совести (эпизод с попыткой присвоить случайно найденные деньги). С образом мнимого контрастирует образ подлинного – семейного – бытия рассказчика. Происходящие в нем события: самоубийство квартиранта, исключение сына из училища, последующий арест Николая, смерть жены, рождение дочерью внебрачного ребенка, с одной стороны, придают драматизм повествованию, с другой – глубже раскрывают образ самого Скороходова, его силу, способность противостоять судьбе, бороться за своих детей и в то же время по-христиански смиренно принимать неизбежное. В этом подлинном бытии рождается фокус реалистического видения с его панорамной проекцией, в которой сквозь предметы и частно-бытийные детали, события, состояния прозревается историческое время и историческая событийность – русско-японская война, жесткая реакция власти после подавления революции 1905 г., уход в подполье революционного движения и т. д. («По случаю войны заводу тыщу пушек заказали, мне один верный человек шепнул. Спешите, пока публика в неизвестности насчет пушек. Сливочки-то и слизнуть...» [Шмелев 1998: 104]).

Стратегии визуализации, представленные в повести Шмелева, придают художественным образам качество, которое Ю. Тынянов называл «конкретностью изображения». Сравнивая поэтический и живописный образ, Тынянов отмечал, что конкретностью изображения обладают и тот, и другой, однако конкретность – разная: «Специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, осязаемее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи» [Тынянов 1977: 310]. Наблюдения Тынянова относительно конкретности изображения в литературе и живописи, как представляется, весьма показательны и когда речь заходит о конкретности изображения в кинематографе, особенно при экранизации литературных произведений. В отличие от образа живописного, кинообраз, помимо визуального изображения, подкреплен музыкальным сопровождением и словесным выразительным планом, который, однако, практически нивелирован в немом кино. Возможности визуальных средств кинематографа, ориентированные прежде всего на достоверность передачи событийного плана, оказываются ограниченными в попытке переноса на экран рассуждений и размышлений персонажей, обобщений, авторских комментариев и т. д. Процесс экранизации повести «Человек из ресторана», помимо прочего, осложнен и тем, что в произведении Шмелева событийность внешняя вторична, она уступает место событийности внутренней, происходящей исподволь в тайниках души и закоулках сознания, и выходит на поверхность в рассуждениях героя-рассказчика. И в этих рассуждениях, раскрывающих внутренний мир героя и сущность служения как помощь человеку, и состоит идея произведения. Акцент, таким образом, смещается с событийного плана повести на личность Якова Софронича Скороходова. В этом образе, внутреннем и внешнем, созданном автором визуально-пластично за счет стилизованного своеобразия его же – героя – речи, – и идея, и форма повествования, и сюжет – в развитии духовных качеств личности на ее пути к Богу.

Передать средствами кинематографа сложный шмелевский замысел оказалось весьма затруднительно, если не сказать невозможно. Поэтому вполне понятным представляется решение Я. Протазанова создать собственный сценарий. Фильм был снят в 1927 г. и получил название «Человек из ресторана. Драма в 6 частях по теме И. С. Шмелева». Повесть была, по сути, переписана режиссером, поскольку небогатый событийный план литературного оригинала требовал дополнительных эпизодов, чтобы создать сюжет, способный увлечь зрителя, с одной стороны, и соответствующий идеологическим задачам советского кино, – с другой. Режиссер переносит действие фильма в 1916–1917 гг. – разгар Первой мировой войны и канун революции (напомним, действие повести Шмелева происходит после подавления революции 1905 г. и во время русско-японской войны). Действие фильма разворачивается вокруг ресторана и ресторанной жизни и в своей основе имеет любовную интригу, связанную с образом дочери Скороходова Натальи, придавая киноповествованию черты мелодрамы, которые подкрепляются мотивами чудесного спасения невесты и посрамления коварно-

го соблазнителя. Отметим, что в титрах фильма имена персонажей не указаны. Скороходов представлен как «„человек“ из ресторана», Наталья как «дочь», Карасев как «фабрикант» и т. п., в результате чего персонажи утрачивают свою индивидуальность, что подчеркивает схематический характер их образов.

Сюжет выстраивается следующим образом: после получения известия о смерти сына умирает жена Скороходова, Наталью за неуплату (обучения) исключают из училища, и Скороходов устраивает ее на работу в ресторанный оркестр, где Наталья сразу становится объектом домогательств фабриканта Карасева (образ мадемуазель Гуттелет в киноверсии заменяется образом Натальи). В доме Скороходовых появляется жилец Соколин – курьер военного министерства. Между ним и Натальей возникает симпатия, затем любовь – они объявляют Скороходову о решении пожениться. Жених Натальи дает резкий отпор Карасеву, когда становится свидетелем его очередных домогательств. Карасев, посетив однажды военное министерство, увидел там курьера и узнал в нем жениха Натальи. Желая все же добиться девушки, Карасев крадет секретное письмо из папки курьера и шантажирует Наталью – если она не уступит его страсти, ее жениху угрожает тюрьма за утерю особо секретного документа. Наталья соглашается поехать к Карасеву, выездным официантом для сервировки домашнего ужина фабриканта и его дамы назначают Скороходова, который не догадывается, кому он будет прислуживать. Жених Натальи видит, как она уезжает с Карасевым, и бросается вдогонку, чтобы спасти честь любимой. В финале фильма жених и отец спасают Наталью и отбирают у Карасева письмо. Happy end.

Выстраивание событийного ряда в сюжете фильма/киноверсии сопровождается быстротой его визуализации. Здесь Протазанов использует традиционную для Голливуда технику, рожденную в режиссерском опыте Дэвида Гриффита. Стоявший у истоков игрового немого кино, Гриффит, как указывает Хельмут Кorte, «дифференцировал и расширил словарь существовавших до него элементов „киноязыка“.., усовершенствовав возможности преимущественно визуальной передачи сюжетов» [Кorte 2018: 68]. Вслед за Гриффитом Протазанов использует выразительные ресурсы параллельного монтажа как одного из приемов визуализации, практически исключив из фильма интертитры (надписи, объясняющие действие). Особенно ярко это проявляется в финальном эпизоде домогательства Карасевым Натальи, где постепенно ускоряющееся чередование трех минисюжетных линий в параллельном монтаже (1. Карасев в комнате намеревается совершить насилие над Натальей. 2. Ее жених Соколин бежит по дороге, спеша ей на помощь. 3. Скороходов, ни о чем не подозревая, сервирует в доме Карасева стол для хозяина и его дамы), которые сходятся воедино в моменте освобождения Натальи, усиливая внутреннее напряжение сцены, визуализируя, тем самым, эмоциональный ряд и создавая соответствующий эффект зрительского восприятия (этот прием Гриффита станет классикой на всех последующих этапах развития кинематографа).

С первых кадров фильма задается сатирико-иронический фон восприятия происходящего на экране, где





Рис. 1. Фильм «Человек из ресторана» (1927). Параллельный монтаж

основным способом визуализации выступают монтаж и резкая перебивка общего и крупного планов. Сцена с гибнущими в окопах солдатами, задающая панорамную стратегию видения и открывающая общий план, перебивается крупным планом русской тройки, несущей посетителей в ресторан. Угар войны и смерти перебивается ресторанным угаром, камера выхватывает крупные планы упитанных военных чинов, наживающихся на войне.

Сатирическую окраску кинообразов генералов усиливает музыкальное сопровождение. Здесь представляется целесообразным сделать отступление. Музыкальное сопровождение фильма было создано в 1990–2000-е гг. уже в процессе восстановления фильма по заказу ВГТРК, и существуют две его версии: 1996 г. – композитор Т. Б. Бувеский [Протазанов 1996] и 2004 г. – композитор и исполнитель – К. Васильев [Протазанов 2004]. Исходный вариант музыкального сопровождения остался неизвестен. Автору статьи удалось связаться с Тарасом Борисовичем Бувеским, пояснившим, как происходила работа над музыкой к фильму: «Я писал музыку, играл ее на синтезаторах, подбирал шумы, потом всю мою готовую фонограмму подкладывали в монтажной на Шаболовке. Первоначальный вариант фильма, видимо Госфильмофондовскую версию, видел без звука, в ней меняли титры на современные и озвучивали моей музыкой. Могу предположить, что немые фильмы шли в кинотеатрах под тапера, поэтому звуковой дорожки могло вообще не быть»<sup>1</sup>. Согласимся с предположением автора музыки. Хотя уже вышедший в 1925 г. фильм С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» во время

премьеры в СССР сопровождался звучанием фрагментов симфоний Л. Бетховена, а затем музыкой Эдмунда Майзеля, написанной специально для показа фильма в Берлине в 1926 г., фильм «Человек из ресторана» оригинальным музыкальным сопровождением не обладал (имя композитора в титрах отсутствует). И все же несмотря на то, что музыка в фильме Я. Протазанова более позднего происхождения, полагаем, что она требует осмысления в рамках данной статьи, поскольку представляет интереснейший опыт музыкальной интерпретации и одновременно прием визуализации в киноповествовании.

Музыка в немом фильме является одним из ключевых слагаемых визуализации как прозрения смысла, обеспечивающим внутреннее видение образа. Именно музыка, наряду с актерской игрой, является основным средством характеристики и в определенном смысле типизации кинообразов персонажей. Именно музыка вскрывает сатирико-иронический или драматический план их осмысления, разделяя на положительных и отрицательных.

Музыка, созданная Т. Б. Бувеским, очень выразительна, многогранна и разнопланова. В ней прослеживаются отголоски мелодий русского романса, танцевальных и маршевых ритмов с наложением шумов, гармонично вписанных в темпоритм фильма. В определенных эпизодах обретает лирический распевный, временами звукоизобразительный характер. Благодаря музыке в киноповествовании четко разграничиваются два пространства, для каждого из которых характерна своя собственная музыкальная тема, свое осмысление и оценка: пространство ресторана и его обитателей и личное пространство героя, ограниченное женой и дочерью, а позднее и ее женихом. Музыкальное «повествование» выстраивается на контрасте двух пространств. Визуаль-

<sup>1</sup> Данная информация получена в процессе личной переписки автора статьи с композитором Т. Б. Бувеским. Искренняя благодарность Тарасу Борисовичу от автора за предоставленную консультацию.

ный ряд, представляющий ресторанную жизнь, сопровождается быстрой музыкой, темп которой полностью совпадает с темпом событий в кадре и задается в начале фильма, сопровождая эпизод с несущейся по снежным просторам ночи русской тройкой, доставляющей посетителей в ресторан. Написанная в светлых мажорных тонах она передает атмосферу взвиренного, бесшабашного веселья, пьянства и разврата, однако единственный в ресторанной теме почти навязчивый лейтмотив, образующий «круговую» композицию темы, акцентирует суетность и пустоту ресторанного бытия, его бессмысленное круговращение. Эта же суетность характеризует и образы персонажей – ресторанных завсегдатаев, что выразительно подчеркивается музыкальной темой, жанровой основой которой является моторика, символизирующая суетность движений персонажей в кадре и определяющая их ироническое осмысление в ритмичной музыке. Так, образ фабриканта Карасева сопровождается мелодией, напоминающей фокстрот; образы генералов – маршевой мелодией, созданной в несколько пародийной манере, а потому часто соскальзывающей в галоп и польку.

Музыкальная тема, характеризующая личное пространство Скороходова, выстраивается по контрасту с темой ресторанного бытия и выписана в лирически-минорных, спокойных тонах. Ее темп не совпадает с темпом визуального ряда, он гораздо медленнее, его спокойствие акцентирует размеренность семейной жизни и душевно-духовное спокойствие самого Скороходова, напоминающее рассудительность и философский строй мыслей шмелевского героя. Плавный ее переход в мелодию вальса, сопровождающую любовную тему киноповествования, добавляет выразительности отношениям Натальи и Соколова. Лирическая тема прерывается фрагментами с характерными нестройными, резкими неожиданными звуками, имитирующими крики животных, тревожные звуки дверного звонка, боя часов, звуками отмеряющего мгновения метронома. Такие фрагменты передают страх, горечь, чувства скорби, а порой и ужаса, которые испытывают Скороходовы, и усиливают эмоциональное напряжение в эпизодах получения похоронки на сына, смерти жены Якова Софронича, исключения Натальи из гимназии. Наивысшего эмоционального накала, почти патетического звучания и психологической глубины «скороходовская» музыкальная тема достигает в кульминационной сцене насильственных домогательств Карасева и спасении Натальи женихом и отцом. Состояние ужаса и муки, ярко выраженное мимикой актрисы Веры Малиновской, усиливается сопровождающими музыкальный ряд звуками метронома, вызывающими ассоциацию со звуками сердечного ритма, стуком замирающего от страха сердца, и акцентирует психологическое напряжение происходящего на экране драматического действия. Музыка Т. Б. Бувеского усиливает драматизм, возвращает безымянным персонажам фильма их индивидуальность, отражает психологическое состояние и страсти героев (похоть Карасева, отчаяние Скороходова, сердечную муку Натальи), поднимая тем самым мелодраматическое киноповествование до философской идеи литературного оригинала – поисков рассказчиком «правды жизни».

Музыка и исполнение К. Васильева представляют стилизацию игры тапера на рояле как попытку воссоздать эпоху 1920-х – время создания фильма. Игра таперов, сопровождающая показы фильмов в этот период, часто являла вариации на темы популярных песенных мелодий, соответствующих по тональности/темпоритму/мелодике визуальному ряду. В исполнении К. Васильева музыкальное сопровождение образов персонажей и ключевых эпизодов фильма служит выражением их режиссерской оценки в соответствии не столько с эстетическими, сколько с идеологическими задачами советского кино. Сатирико-иронический эффект создается введением в музыкальный ряд узнаваемых и даже широко популярных мелодий. Так, сцена банкета пузатых генералов, наживающихся на войне, сопровождается мелодией «Врагу не сдастся наш гордый „Варяг“»; сцена кутежа купцов обрамлена мелодией «Коробейников»; разговоры о создании союза лакеев/официантов проходят под шуточные вариации мелодии «Смело, товарищи, в ногу!»; эпизод с появлением жильца – будущего жениха в доме Скороходова сопровождается мелодией популярной песни «Кружится-вертится шар голубой»; сцена шантажа и домогательств Натальи проходит под игривое исполнение мелодии «Сердце красавицы склонно к измене», которая вступает в контраст с патетическим выражением муки на лице Натальи (кадр, выхваченный крупным планом) и переводит драматическое в литературном оригинале повествование в мелодраму. Музыка, в целом выдержанная в игривых тонах, сменяется лиризмом, а порой и трагическим звучанием в сценах домашнего бытия Скороходова, где услужливого лакея сменяет скорбящий муж и любящий отец.

Оба варианта музыкального сопровождения – лирико-драматическая Тараса Бувеского и водевильно-мелодраматическая (таперский рояль К. Васильева) – задают разное видение событийного ряда и персонажей фильма и представляют после Я. Протазанова уже «двойную» интерпретацию повести И. Шмелева как дважды опосредованное восприятие литературного текста – первый являет интерпретацию более литературного текста, нежели фильма, второй – интерпретацию режиссерской версии, т. е. сюжета, представляющего основу киносценария. При этом оба варианта отражают шмелевскую мысль (первый – шмелевский драматизм и философскую основу повести; второй – негодование писателя по поводу экранизации, выраженное в заявлении в газете «Возрождение»: «Права на переработку моего романа для кинематографа я никому не давал. Совкино сделало из него нескрываемо наглый агитационный подлог – перенесли действие в 1917 год, придумали свое содержание – все для того, чтобы сердце зрителя сжалось и наполнилось великим негодованием против подлого строя и золотопогонников») [Шмелев 1928: 2].

Музыкальное сопровождение образов персонажей гармонично дополняет технику актерского воплощения, лежащую в основе визуальной стратегии киноповествования. В фильме четыре основных персонажа: Яков Скороходов, его дочь Наталья, ее жених Соколин и фабрикант Карасев. Кинотип последних трех выдержан в водевильно-мелодраматическом стиле, игра актеров сопровождается стандартной для немого кино



операторской техникой – крупный план, акцент на жестах и мимике, свойственных персонажу-схеме и подчеркивающих в этом схематичном образе определенную доминирующую черту: Наталья – воплощение любви и невинности; Соколин – воплощение чести и благородства; Карасев – воплощение коварства и похоти.

Из этой схемы выбивается образ Скороходова, хотя и связанный с остальными участниками кинодействия, но одновременно находящийся как бы вне системы персонажей и смещающий акцент с событийности мелодраматической на событийность внутреннего мира. Именно образ Скороходова в блестящем исполнении Михаила Чехова разрушает мелодраматический канон и возвращает к названию фильма: «Человек из ресторана. Драма в 6 частях».

Роль Якова Скороходова – последняя работа Чехова в советском кино. Собственно, эмиграция Шмелева и невозвращение Чехова из Германии, где он уже некоторое время работал в театре Макса Рейнхарда, определили судьбу фильма, после нескольких показов запрещенного и вновь открытого зрителю только в 1990-х гг. К моменту работы над ролью в фильме Протазанова Чеховым уже была создана собственная система актерской техники, согласно которой цель артиста заключалась не в том, чтобы играть заданную режиссером роль, а *творить* художественный образ персонажа, исходя из сущности, из смысла самого персонажа, по принципу различия «я» и персонажа. Согласно Чехову, артист должен, включив воображение, представить, что будет чувствовать и как будет действовать персонаж, исходя из его (персонажа) внутренней сущности/характера и в его (персонажа) обстоятельствах. В зависимости от этого актер закладывал в образ определенные жесты, мимику, ритм движения, осанку и т. п. В этом заключалось отличие метода М. Чехова от метода К. Станиславского, которое обозначил Сергей Юрский, указывая на то, что метод Станиславского предполагает поиск сходства «я» и персонажа [Юрский 2003: 134–135].

Работа в этом направлении позволила Чехову создать из роли Скороходова образ «маленького человека». Камера зафиксировала и услужливые жесты ресторанный официанта, и мимику – то униженного лакея, то убитого горем отца, и нежность во взгляде в сценах с дочерью, и сгорбленную под гнетом жизненных обстоятельств спину, и униженно-подчиненную позу в сцене разговора с директором училища. Отметим, это как раз самая яркая из сцен, позволяющая говорить о несовпадении видения роли – режиссерского и актерского. Обычно в сценах подобного рода (особенно в немом кино) угол съемки камеры направлен сверху вниз на просящего, что визуализирует демонстрацию его подчиненного положения. В фильме Протазанова камера расположена ровно, пытаясь продемонстрировать или разговор на равных, или отсутствие особых причин для беспокойства. И только поза Чехова, акцентирующая униженность просьбы, создает оптическую иллюзию изменения угла

съемки, который, согласно П. Корте, должен «указывать на самоощущение персонажа (например, на эмоциональную нестабильность) или служить сигналом об опасности изображаемой ситуации» [Корте 2018: 70].

Кинообраз Скороходова, созданный Чеховым, таким образом, трансформировал структуру мелодраматического киноповествования и хотя бы внешне, имея в виду социальные обстоятельства, смог приблизиться к литературному оригиналу, выйдя, тем самым, за пределы идеологического советского канона. И все же этого оказалось недостаточно, чтобы перенести на экран шмелевскую духовную доминанту – веру как основополагающую внутреннюю событийность личности, сумевшей превозмочь судьбу.

### Выводы

Сравнительный анализ литературного и кинематографического произведений в контексте поэтики визуальности и проблем экранизации позволяет прийти к выводу о том, что в отличие от наглядности литературного повествования, ориентированного на «показ» внутренней событийности духовного мира героя, визуальность кинематографическая актуализирует событийность внешнюю, обусловленную замыслом автора переосмыслить традиции русской классики и акцентировать иные эстетические константы уже советского искусства.

Тем не менее киноверсия Я. Протазанова в определенном смысле является знаковой, поскольку отражает процессы, происходившие в советской литературе 1920-х гг. Во-первых, мелодраматическое преломление повести Шмелева в процессе экранизации отвечало сознательной установке на популяризацию в литературе и театре 20-х гг. жанра мелодрамы, отвечающего потребностям массового читателя и зрителя<sup>1</sup>. Исследователи указывают, что «в 1919 был объявлен конкурс на лучшую мелодраму, в жюри конкурса входил М. Горький. При поддержке А. Луначарского на мелодраму как на стержень репертуара ориентировались создатели театра „Романеск“ (Москва, 1922–1923 гг.)» [Михайлова 2003: 524]. Во-вторых, кардинальная трансформация смысла литературного произведения И. С. Шмелева в процессе экранизации свидетельствовала о том, что процесс становления новой советской эстетики в массовом искусстве, в частности в кино, происходил гораздо быстрее, нежели в литературе, которая (в том числе и шмелевская проза) к моменту создания фильма сохраняла прочные связи с традицией русской классической литературы и одновременно с эстетикой модернизма.

<sup>1</sup> Отметим, что популярность мелодрамы в постреволюционный период рассматривается исследователями как определенная тенденция. Так, по мысли О. Михайловой, расцвет этого жанра во Франции после Великой французской революции был во многом обусловлен возросшей ролью «массового потребителя искусства» и тем, что «мелодрама несла в себе „мораль революции“, поскольку отвечала в эпоху общественных потрясений XVIII–XIX вв. социальным и нравственным запросам третьего сословия» [Михайлова 2003: 523].

### ЛИТЕРАТУРА

Бабицкая Н. А. Духовные искания в повести И. Шмелева «Человек из ресторана». – 2016. – URL: [ist.na5bal.ru/literatura/20071/index.html](http://ist.na5bal.ru/literatura/20071/index.html) (дата обращения: 05.05.2019).



- Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 5–300.
- Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 216–249.
- Елисеева А. В. Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р. В. Фасбиндера) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2014. – № 172. – С. 13–23.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 570 с.
- Иноземцева Е. В. Визуальное изображение (картина) в прозе немецких романтиков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2007. – 33 с.
- Исупов К. Зеркало // Культурология. Энциклопедия: в 2-х т. / под ред. С. Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 674–676.
- Корте Г. Введение в системный киноанализ. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. – 360 с.
- Лавлинский С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе // Дискурсивность и художественность. К 60-летию Валерия Игоревича Тюпы: сборник научных трудов / ред. М. Н. Дарвин. – М.: ООО «Издательство Ипполитова», 2005. – С. 60–70.
- Лавлинский С. П., Гурович Н. М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. – С. 37–39.
- Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. – М.: РОССПЭН, 2007. – 224 с.
- Михайлова О. В. Мелодрама // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Николукина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – С. 522–524.
- Подковырин Ю. В. Смысловые аспекты визуального в литературе // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1–1. – URL: science-education.ru/ru/article/view?id=18723 (дата обращения: 05.05.2019).
- Протазанов Я. А. Человек из ресторана. – 1996. – URL: www.youtube.com/watch?v=9ODB9AMjSCI (дата обращения: 20.09.2019).
- Протазанов Я. А. Человек из ресторана. – 2004. – URL: www.youtube.com/watch?v=qYVqycQHSBo (дата обращения: 20.09.2019).
- Пудова Т. «Маленький человек»: номинация образа в творчестве Пушкина – Гоголя – Шмелева – Кураева // Наследие И. С. Шмелева: текст, контекст, интертекст. XV Крымские Международные Шмелевские чтения / под ред. В. П. Цыганника. – Симферополь: ООО «Форма», 2007. – С. 362–370.
- Сависько Н. К вопросу о «переводимости» языка различных видов искусства в концепции Казимира Малевича // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 2 (69). – С. 142–145.
- Симбирцева Н. А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы // Известия Уральского федерального университета. Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – № 3 (116). – С. 148–154.
- Тамарченко Н. Д. Литература как вид искусства // Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: в 2-х т. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1. – С. 106–171.
- Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
- Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 520 с.
- Шмелев И. С. Заявление // Возрождение. – 1928. – № 971. – С. 2.
- Шмелев И. С. Письмо М. Горькому от 22 декабря 1910 года // Архив А. М. Горького (ИМЛИ). КГ-П. 89-2-9.
- Шмелев И. С. Человек из ресторана // Шмелев И. С. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Русская книга, 1998. – Т. 1. – С. 21–156.
- Юрский С. Ю. Попытка думать. – М.: Вагриус, 2003. – 239 с.
- Юткевич С. Экранизация // Кино: Энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 838 с.
- Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

#### REFERENCES

- Babitskaya, N. A. *Dukhovnye iskaniya v povesti I. Shmeleva «Chelovek iz restorana»* [Spiritual Searches in I. Shmelev's Story *A Man from the Restaurant*]. URL: ist.na5bal.ru/literatura/20071/index.html (mode of access: 05.05.2019).
- Bakhtin, M. M. (1986). *Roman vospitaniya i ego znachenie v istorii realizma* [Educational Novel and its Meaning in History of Realism]. In Bahtin, M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow, Iskusstvo, pp. 216–249.
- Bakhtin, M. M. (2002). *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Creativity]. In Bakhtin, M. M. *Sobranie sochinenii, in 7 vols*. Moscow, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kultury. Vol. 6, pp. 5–300.
- Eliseeva, A. V. (2014). *Tipy intertekstual'nykh svyazei pri ekranizatsii literaturnykh proizvedenii (na materiale fil'mov R. V. Fasbindera)* [Types of an Intertextual Communications at a Screen Version of Literary Works (on a Material of R. V. Fasbinder's Films)]. In *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. No. 172, pp. 13–23.
- Ingarden, R. (1962). *Issledovaniya po estetike* [Selected Articles in Aesthetics]. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoi literatury. 570 p.
- Inozemtseva, E. V. (2007). *Vizual'noe izobrazhenie (kartina) v proze nemetskikh romantikov* [The Visual Image (Picture) in German Romanticists' Prose]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 33 p.
- Isupov, K. (2007). *Zerkalo* [The Mirror]. In Levit, S. Ya. (Ed.). *Kul'turologiya. Entsiklopediya, in 2 vols*. Moscow, ROSSPEN. Vol. 1, pp. 674–676.
- Korte, G. (2018). *Vvedenie v sistemnyi kinoanaliz* [Introduction in the System Film-analysis]. Moscow, Izdatel'skii dom Vyshei shkoly ekonomiki. 360 p.
- Lavlinskii, S. P. (2005). *O dvukh strategiyakh khudozhestvennoi reprezentatsii zrimosti. K probleme vizual'nogo v literature* [About Two Strategy of Visuality Art Representation. More of Problem of Visual in the Literature]. In Darvin, M. N. (Ed.). *Diskursivnost' i khudozhestvennost'. K 60-letiyu Valeriya Igorevicha Tyupy: sbornik nauchnykh trudov*. Moscow, ООО «Izdatel'stvo Ippolitova», pp. 60–70.
- Lavlinskii, S. P., Gurovich, N. M. (2008). *Vizual'noe v literature* [Visual in the Literature]. In Tamarchenko, N. D. (Ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii*. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi Intrada, pp. 37–39.
- Mikhailova, O. V. (2003). *Melodrama* [Melodrama]. In Nikolukina, A. (Ed.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii*. Moscow, NPK «Intelvak», pp. 522–524.
- Mil'don, V. (2007). *Drugoi Laokoon, ili O granitsakh kino i literatury* [Another Laocoon, or About Borders of Cinema and Literature]. Moscow, ROSSPEN. 224 p.
- Podkovyrin, Yu. V. (2015). *Smyslovye aspekty vizual'nogo v literature* [Semantic Aspects of Visual in the Literature]. In *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. No. 1–1. URL: science-education.ru/ru/article/view?id=18723 (mode of access: 05.05.2019).
- Protazanov, Ya. A. (1996). *Chelovek iz restorana* [A Man from the Restaurant]. URL: www.youtube.com/watch?v=9ODB9AMjSCI (mode of access: 05.05.2019).
- Protazanov, Ya. A. (2004). *Chelovek iz restorana* [A Man from the Restaurant]. URL: www.youtube.com/watch?v=qYVqycQHSBo (mode of access: 05.05.2019).
- Pudova, T. (2007). *«Malen'kii chelovek»: nominatsiya obraza v tvorchestve Pushkina – Gogolya – Shmeleva – Kuraeva* [“A Person of Little Mrk”: an Image Nomination in Pushkin's – Gogol's – Shmelev's – Kurav's Work]. In Tsygannik, V. P. (Ed.). *Nasledie I. S. Shmeleva: tekst, kontekst, intertekst. XV Krymskie Mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya*. Simferopol', ООО «Forma», pp. 362–370.

- Savis'ko, N. (2018). K voprosu o «perevodimosti» yazyka razlichnykh vidov iskusstva v kontseptsii Kazimira Malevicha [To Issue about "Translability" of Various Types of Art Language in Kazimir Malevich's Concept]. In *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. No. 2 (69), pp. 142–145.
- Shmelev, I. S. (1910). Pis'mo M. Gor'komu ot 22 dekabrya 1910 goda [Letter to M. Gorky from December, 22nd, 1910]. In *Arkhiv A. M. Gor'kogo (IMLI)*. KG-P. 89-2-9.
- Shmelev, I. S. (1928). Zayavlenie [Declaration]. In *Vozrozhdenie*. No. 971, p. 2.
- Shmelev, I. S. (1998). Chelovek iz restorana [A Man from the Restaurant]. In Shmelev, I. S. *Sobranie sochinenii, in 7 vols*. Moscow, Russkaya kniga. Vol. 1, pp. 21–156.
- Simbirtseva, N. A. (2013). Ekranizatsiya kak vizualizirovannyi tekst: k postanovke problemy [Screen Version as the Visualized Text: to a Statement of the Problem]. In *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*. No. 3 (116), pp. 148–154.
- Tamarchenko, N. D. (2004). Literatura kak vid iskusstva [The Literature as an Art Form]. In Tamarchenko, N. D., Tyupa, V. I., Broitman, S. N. *Teoriya literatury, in 2 vols*. Moscow, zdatel'skii tsentr «Akademiya». Vol. 1, pp. 106–171.
- Todorov, C. (1997). *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi; Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo. 144 p.
- Tynyanov, Yu. (1977). *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of the Literature. Cinema]. Moscow, Nauka. 520 p.
- Yampol'skii, M. B. (2007). *Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [The Weaver and Visionary: Sketches of Representation History, or About Material and Ideal in Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 616 p.
- Yurskii, S. Yu. (2003). *Popytka dumat'* [Attempt to Think]. Moscow, Vagrius. 239 p.
- Yutkevich, S. (1987). Ekranizatsiya [Film Adaptation]. In Yutkevich, S. (Ed.). *Kino: Entsiklopedicheskii slovar'*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, pp. 510–511.

#### Сведения об авторе

Степанова Анна Аркадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии и перевода, Университет имени Альфреда Нобеля (Днепр, Украина).

Адрес: 49000, Украина, г. Днепр, Сичеславская Набережная, 18.  
E-mail: anika102@yandex.ru.

#### Author's information

Stepanova Anna Arkadyevna – Doctor of Philology, Professor of the Department of English Philology and Translation, Alfred Nobel University (Dnepr, Ukraine).