

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Колледж иностранных языков и культур
Отделение славистики

**МОТИВЫ ПОВЕСТЕЙ И БИОГРАФИИ Н.В. ГОГОЛЯ В ФИЛЬМЕ
ЕГОРА БАРАНОВА «ГОГОЛЬ. НАЧАЛО» (2017)**

Бакалаврская работа
студентки отделения
славянской филологии
Полины Шаловой

Научный руководитель –
науч. сотр. Т.Н. Степанищева

Тарту 2019

Оглавление

Введение	3
1. Кинопроект «Гоголь»: Замысел авторов vs зрительская рецепция	10
2. Образ Гоголя и биографические мотивы в фильме	17
3. Мотивы творчества Н.В. Гоголя в фильме «Гоголь. Начало»	28
3.1 Сюжетные мотивы повести «Майская ночь, или Утопленница» в первой серии фильма «Убийства в Диканьке»	28
3.2 Кузнец Вакула в повести «Ночь перед Рождеством» и в фильме «Гоголь. Начало»	34
Заключение.....	36
Использованная литература и другие источники.....	39
Kokkuvõte	43
Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks	44
Lõputöö autori kinnitus	45

Введение

Настоящая работа посвящена выявлению биографических мотивов, а также мотивов творчества Н.В. Гоголя в фильме Егора Баранова «Гоголь. Начало», который был снят кинокомпанией «Среда» и вышел в прокат в 2017 г. Фильм является частью более масштабного кинопроекта, состоящего из трех частей, в каждой из которых две главы. Первая часть, «Гоголь. Начало», разделена на главы «Убийства в Диканьке» и «Красная свитка». Вторая часть, «Гоголь. Вий», состоит из глав «Заколдованное место» и «Вий». В третьей части, «Гоголь. Страшная месть», две главы: «Логово всадника» и «Страшная месть». Согласно замыслу продюсеров, сначала фильмы поочередно вышли в прокат, затем они были разбиты на шесть часовых серий, к ним были добавлены еще две серии, и получившийся телесериал показывался на телеканале ТВ-3.

В нашей работе речь пойдет в основном о первой части фильма, «Гоголь. Начало». Она являет собой две относительно завершенные истории, в которых достаточно материала для анализа гоголевских мотивов, однако, чтобы полностью проследить биографический сюжет, разворачивающийся в фильме, мы посчитали необходимым использовать материал из всех трех частей. В работе фильм «Гоголь. Начало» мы будем называть экранизацией, хотя это определение здесь не совсем точно, так как фильм имеет собственный сюжет и не основывается целиком на одном произведении Гоголя.

Анализ литературных мотивов в фильме, снятом «по мотивам» литературного произведения, имеет давние традиции. Однако нам представляется необходимым обосновать постановку проблемы и очертить ее контекст именно в интересующем нас аспекте. Творчество Гоголя, конечно, относится к русской литературной классике, иными словами — принадлежит к классическому «русскому литературному канону». Мы предлагаем рассмотреть фильм Е. Баранова как пример современной интерпретации «канонического» автора. Для этого нужно очертить значение классического канона, наметить важнейшие аспекты рецепции классики и ее современной трансформации, а также проблемы, возникающие при попытке экранизации классики.

Сначала обратимся к понятию классического текста в целом. В русской исследовательской традиции изучение явления «литературной классики», трансформаций «литературного канона» и подобных проблем тесно соседствуют с изучением «авторских мифов» или процесса мифологизации писателей. Согласно концепции М.Н. Виролайнен, представленной в статье «Культурный герой Нового времени» (в сборнике «Легенды и

мифы о Пушкине» [Виролайнен]), миф в определенной мере заменяется в Новое время классическими текстами, а писатели (разумеется, самые значительные) выступают в роли новых мифотворцев. Как считает исследовательница, миф в древних культурах «воспроизводил канонический порядок вещей», служил «мощным инструментом поддержания миропорядка», то есть являлся важнейшим культурным ориентиром [Виролайнен: 329]. В секуляризованной культуре, то есть в Новое время, когда «традиции разрушены и поколеблены, космос осмыслен заново и сам взгляд на то, каким должен быть природный и социальный порядок, еще только вырабатывается и постоянно обновляется» [Виролайнен: 330]. Поэтому в Новое время новыми культурными ориентирами становятся классические литературные тексты. В Новое время у «мифов» уже были авторы, которые конструировали своего рода авторские мифы, по мнению М.Н. Виролайнен, являвшиеся гораздо более противоречивыми и менее незыблемыми, в сравнении с мифом в древнейших культурах.

Следует отметить, что понятие «миф» у Виролайнен несколько отличается от того, которым мы пользуемся в нашей работе. Под «авторским мифом» она понимает «мифотворчество» автора, создаваемую им новую «мифологию», мы же под гоголевским мифом подразумеваем, скорее, обобщенное и массовое представление о нем и его творчестве, его образ в современной культуре. Однако для нас важно отметить заключение автора статьи, что культура Нового времени нуждается в мифологизации, ее механизмы используются для того, чтобы конструировать новую мифологию [Виролайнен: 330]. Из писателей XIX века творцами новых мифов Виролайнен называет, кроме, конечно, Пушкина и Достоевского — Гоголя [Виролайнен: 331].

Восприятие классического текста меняется с течением времени, и эти изменения обусловлены характерными особенностями разных эпох: один и тот же текст прочитывается по-разному, потому что в разное время читатели, образно говоря, задают ему различные вопросы. А значит, с изменением рецепции классики направление рефлексии над ней тоже будет меняться. То есть тексты, создающиеся на основе классики, включают и отображают те мотивы, которые актуальны для принимающей эпохи. Р.Г. Лейбов в своей статье о репликации художественного текста пользуется для описания этого явления термином «селекция» и отмечает, что отбор текстов является «культурным выбором», который можно объяснить на основе «реконструкции исходной исторической ситуации» [Лейбов: 18]. Автор статьи делает важное для нас наблюдение, что «... некоторые свойства текстов оказываются успешнее других, воспроизводясь заново, рекомбинируясь и продуцируя тем самым новые тексты» [Там же]. Р.Г. Лейбов в своей статье также замечает, что, «кроме закрепления в языке, у художественного текста есть

еще одна возможность — отразиться в других художественных текстах» [Лейбов: 26]. То есть, создание одного текста на основе другого — обычная практика в литературе, кино, изобразительном искусстве и т.д., результатом которой в кино и литературе могут стать различные ремейки, сиквелы, экранизации и др. разновидности «перевода» более ранних текстов. При этом классические тексты сильнее подвержены репликации, так как занимают значимое место в культурном пространстве, и новая интерпретация «устаревшего» текста способна продлить и освежить память о нем или же познакомить читателей с классическим сюжетом посредством нового текста. Как пишет Лейбов, «...Поле науки о литературе <...> может быть представлено как арена борьбы текстов за существование в коллективной памяти, поле постоянной репликации старых мотивов и сюжетов, связанных в цепочки» [Лейбов: 26].

Если говорить о трансформации классического канона в наше время, то по-прежнему можно наблюдать активное обращение к классическим текстам — как целостные сценические или киноадаптации, так и использование лишь некоторых мотивов из них, переосмысление и переделки произведений на современный лад (с сохранением ключевых мотивов и фабулы оригинала). Построенный по такому принципу новый текст можно назвать ремейком, как это сделала М. Загидуллина в своей статье, посвященной такого рода переделкам классики. Она рассматривала в ней несколько ремейков классических произведений, появившихся в 1990-е гг. Это были переписанные на новый лад в рамках издательского проекта И. Захарова «Старик Хоттабыч» Л. Лагина, «Идиот» Ф.М. Достоевского, тургеневские «Отцы и дети» и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. Ремейки, описываемые в статье, являют собой тексты, фабула которых повторяет оригинал, но действие перенесено в современность, а имена (точнее, псевдонимы) «ремейкеров» явно соотносятся с именами создателей оригиналов. Загидуллина пишет о «двух точках зрения» на такие переделки: «интеллигентно-пессимисты» категорически не хотят принимать их, потому что считают любой ремейк заведомо худшим, чем оригинал; а если читатель хочет перечитать классику, ему нужно не хвататься за новые переработанные тексты, а перечитать оригинал, только не «по программе», а уже «для себя» [Загидуллина]. Как пишет автор статьи, «ремейк с этой точки зрения — надругательство над оригиналом, примитивная писанина, рассчитанная на ограниченность и необразованность публики» [Загидуллина]. Вторую позицию Загидуллина приписывает «интеллигентам-оптимистам»: они, напротив, легко увлекаются новым текстом, опирающимся на классический сюжет, и радуются тому, что классическое творение получило новую жизнь. По мнению интеллигентов-оптимистов, «...ремейк — это спасательный круг, который кидает добрый и умный автор (и издатель) утопающему

классическому тексту, можно сказать, “вторая молодость” старого романа» [Загидулина]. Помимо ремейка «Идиота» Федора Михайлова, рассматриваемого Загидулиной, стоит упомянуть еще один, уже кинематографический, ремейк романа Достоевского в том же ключе — «Даунхаус», снятый в 2001 году по сценарию И. Охлобыстина. Фильм является сатирической пародией на современное общество, действие в нем происходит во второй половине 1990-х годов, основная сюжетная линия романа сохраняется, но действующие лица соотнесены с характерными типажам московского общества 1990-х годов.

Теперь рассмотрим в общих чертах, как исторически менялось восприятие Гоголя и других русских писателей-классиков, а также обратимся к некоторым фильмам, которые отображают изменившееся восприятие классики, в том числе к экранизациям Гоголя. Рефлексия над классическими произведениями движется различными путями ввиду различий культурных, пространственных, политических обстоятельств. Например, восприятие Гоголя в современном нам культурном пространстве не похоже как на его восприятие в советскую эпоху, так и на его восприятие современниками. Советская официальная культура наделяла писателей-классиков фактически неприкосновенностью, так что ни о каком новом (или, по меньшей мере, индивидуальном) восприятии их творчества не могло быть и речи. Однако после падения партийной и вообще советской власти все изменилось. Во время перестройки начался пересмотр культурных клише. Отношение к русской классической литературе перестало определяться идеологическими причинами, облик писателей начал переосмысливаться. «Вечная классика» подверглась ревизии и переоценке. Например, изменились основные направления пушкиноведческих исследований: в пушкинском творчестве начали искать религиозные мотивы, библейские сюжеты, облик писателя перекодировался — в нем видели уже не атеиста, а христианина.

Вне профессионального филологического сообщества отношение к классической литературе стало более свободным. То, к чему раньше нужно было относиться исключительно серьезно, теперь оказалось относительным. Стало можно смеяться над тем, над чем раньше было нельзя. Ценностная инверсия не означала отвержения классики, но допускала смех над самим понятием, пародирование текстов, комические перелицовки или сатирические интерпретации и т.д. Из многочисленных примеров такого рода рефлексии можно упомянуть фильм Юрия Мамина «Бакенбарды» (1990), а также мультфильм «Буревестник», который был снят А. Туркусом по сценарию, написанному им совместно с О. Егоровым (2004). Они представляют собой не только разновременные, но и весьма различные по направлению опыты осмысления «классики». Фильм «Бакенбарды» построен как социальная сатира, в мультфильме же просто иронически

обыграны штампы «школьного чтения» и отношении к «великим писателям» (прежде всего, Максиму Горькому, но и Пушкину тоже). Стали появляться опыты переосмысления, обыгрывания, пародирования классики в разных областях искусства.

Теперь обратимся к экранизациям произведений Гоголя. Повести Гоголя, помимо прочего, отличаются уникальным слогом, по которому можно легко узнать автора. Малороссийские повести включают в себя обширные и сложно выстроенные описания красот местной природы и деревенской жизни, которые содержат диалектизмы, украинизмы и просторечные обороты, добавляющие колорита повестям. Однако за статическими описаниями иногда скрывается недостаток действия, произведения Гоголя часто не слишком сюжетны, известно, что ему тяжело давалось именно придумывание, изобретение сюжетов. В случае любых попыток визуализировать Гоголя, передать на экране его уникальный стиль и пространственные конструкции не представлялось возможным.

Очевидно, что любая адаптация гоголевских произведений, сильнейшей чертой которых является именно запоминающийся слог автора, — непростая работа. В связи с переводом Гоголя на язык кино можно вспомнить также о других попытках адаптации Гоголевских текстов — например, о «переводе» их для лубочных изданий, истории которого посвятил специальную работу, «Как крестьяне читали Гоголя», Д. Ребеккини [Ребеккини]. Перевод произведений Гоголя на язык кино, очевидно, затруднен по тем же причинам, что и перевод–адаптация для простого читателя. Адаптированные произведения Гоголя пользовались у крестьян довольно большой популярностью по ряду причин: дешевизна и легкодоступность лубочной литературы, а также тесная связь крестьянского опыта с опытом малороссийских жителей, описанных в повестях Гоголя. При этом, как указывает Д. Ребеккини, «...постепенно проникая в крестьянскую среду, произведения Гоголя <...> утрачивали самые оригинальные черты гоголевского стиля» [Ребеккини]. Автор статьи отмечает, что это способствовало своего рода раздвоению гоголевского образа в культуре. Например, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» петербургская публика ценила «стилизацию народного языка крестьянского малороссийского мира», а крестьяне находили повести обращенными к ним [Ребеккини]. Гоголь был востребован в разных слоях общества одновременно, но фактически это были разные авторские образы. Получается, что проблемы «перевода» Гоголя существовали в разные эпохи и остаются нерешенными по сей день.

Об экранизации как «переводе» пишет Олег Аронсон в своей статье «Столкновение экранизаций». Указав, что при экранизации классического текста осуществляется «перевод» из одного языка в другой, он проблематизирует соотношение этих языков: язык

фильма заведомо считается «вторым» – «языком перевода». Говоря о двух «языках», Аронсон отмечает: «Один из них – язык произведения, включенный в систему ценностей современной культуры; другой – при всех возможных критических и даже эпатажных жестах в сторону первоисточника, – самим фактом соотнесения указывает на собственную вторичность» [Аронсон]. Автор также отмечает «ограниченность» кинематографа в сравнении с литературой. Например, приведем описание летнего дня в повести Гоголя «Сорочинская ярмарка»: «Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!» [Гоголь: 111]. Совершенно неясно, как традиционными средствами передать на экране «океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землей», — это требует, очевидно, изобретения новых приемов, что перенесет «классический текст» в разряд авангардных, фильм в жанре артхаус, то есть изменит контекст его восприятия.

Однако попытки экранизаций Гоголя начались уже с рождением кинематографа, назовем некоторые из них. На заре советской эпохи снимали авангардные экранизации, в советскую эпоху сценаристы и режиссеры старались точно следовать оригиналу, со времен перестройки и по сей день — снова появляются более экспериментальные экранизации. Например, в 1952 году режиссер Владимир Петров экранизировал гоголевскую комедию «Ревизор». Фильм был снят строго по оригинальному тексту, избегал малейших расхождений с фабулой, как и предписывалось в ту эпоху. Контрастный пример экранизации — многосерийный фильм «Дело о мертвых душах» (2005) режиссера Павла Лунгина, снятый по мотивам ряда гоголевских произведений («Мертвые души», «Ревизор», «Записки сумасшедшего» и др.). Среди героев картины преобладают персонажи из поэмы «Мертвые души», присутствуют герои других произведений, но появляется также Бенкендорф – глава тайной полиции. Примечательно, что такой персонаж присутствует и в фильме «Гоголь. Начало».

Еще одна экранизация, о которой стоит сказать, была создана режиссером Семеном Горовым в 2010 году по мотивам «Сорочинской ярмарки». Картина носит оригинальное гоголевское название и относится к жанру комедийного мюзикла, а значит, сильно расходится в жанровом отношении с «Гоголь. Начало» (режиссер Е. Баранов определил свой фильм как мистический триллер) [Исакова]. Однако сближает две картины, помимо относительной хронологической близости, расчет на массового зрителя. Это выражается, например, в подборе популярных в массовой культуре актеров и певцов. Если в выбранном нами фильме главные роли исполняют один из самых популярных российских

молодых актеров А. Петров, а также О. Меньшиков, ценимый более старшими поколениями зрителей, то в «Сорочинской ярмарке» в роли Хавроньи снялся шоумен Андрей Гаврилко, известный как актер-травести (Верка Сердючка), а также популярные на момент выхода фильма исполнители София Ротару, Вера Брежнева и др. представители поп-культуры.

Разумеется, проблемы бытования и трансформации «канонических текстов» значительно шире и сложнее, чем мы можем обозначить в рамках введения. В самом общем виде проблемное поле можно представить так: в разные эпохи восприятие классических текстов, а значит, и работа с ними осуществляются по-разному, согласно культурным и социальным установкам реципиентов, обусловленным разными факторами (внутренними и внешними). Это приводит к переосмыслению как самих литературных произведений, так и ценностей и проблем, поставленных в них, и т.д. Соответственно, трансформируется современное представление о писателе и его творчестве. В настоящей работе мы постараемся выяснить, каким представлен Гоголь и его творчество в фильме, который снят «по мотивам» гоголевских произведений и включает «Гоголя» в число действующих лиц.

Целями и задачами работы обусловлена ее композиция. Работа включает в себя введение, три содержательных главы и заключение. Во введении рассматриваются существенные с точки зрения задач работы проблемы рецепции, репликации и, в частности, экранизации классики — с опорой на уже существующие исследования. В первой главе «Замысел авторов vs зрительская рецепция» мы рассматриваем высказывания авторов фильма — режиссера и сценаристов — о его замысле и реализации, а затем приводим найденные нами реплики зрителей, высказывания о фильме — что показывает особенности рецепции как самой «литературной классики», так и ее современных адаптаций. Во второй главе, «Образ Гоголя и биографические мотивы в фильме», мы рассматриваем отражение личной и авторской биографии Н.В. Гоголя в трех частях фильма: «Гоголь. Начало», «Гоголь. Вий» и «Гоголь. Страшная месть». В третьей главе, «Мотивы творчества Н.В. Гоголя в фильме “Гоголь. Начало”», проанализированы мотивы гоголевских произведений в фильме «Гоголь. Начало» — по преимуществу, мотивы повестей из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». В заключении представлены итоги проделанной работы и обозначена перспектива дальнейшего исследования.

1. Кинопроект «Гоголь»: Замысел авторов vs зрительская рецепция

В настоящей главе мы попытаемся реконструировать авторский замысел фильма — опираясь на доступные интервью и статьи, а также сравним представление авторов о получившейся картине и рецепцию зрителей и критиков. Чтобы реконструкция выглядела более основательной и наглядной, мы отобрали самые яркие отзывы авторов о фильме, то же самое проделали с комментариями зрителей — чтобы оценить восприятие кинотекста и степень его совпадения с авторскими ожиданиями. Далее будут представлены некоторые из высказываний и отзывов.

Авторами картины «Гоголь. Начало» мы называем режиссера Егора Баранова, продюсера Александра Цекало и сценаристов: Наталью Меркулову, Алексея Чупова, Кима Белова, Филиппа Коняшова и Алексея Караулова. Так как нам был доступен только фильм, а не подготовительные материалы к нему (сценарий, режиссерский сценарий и т.д.), оценить степень участия каждого из авторов в реализации замысла затруднительно, поэтому зачастую приходится оперировать безличным определением «авторы».

Егор Баранов – кинорежиссер из Екатеринбурга, снимающий фильмы в таких жанрах, как драма, триллер и боевик. Баранов окончил Всероссийский государственный институт кинематографии (мастерская С.А. Соловьева и В.Д. Рубинчика). Помимо трилогии о Гоголе, Баранов выступал режиссером в таких картинах, как «Самоубийцы» (2012; также соавтор сценария), «Саранча» (2015) и др. [ProfiCinema]. Как уже упоминалось во введении, сам Баранов назвал фильм о Гоголе готическим триллером, а в СМИ его жанр был определен как мистический детектив [Исакова]. Это первая работа режиссера в таком жанровом сегменте, хотя вообще его творчество очень разнообразно: документальное кино – биографическое и мокьюментари, комедия, драма, боевик, фантастика; короткометражки и сериалы, клипы и документальные передачи. В 2010 г. Баранов поставил одноактный спектакль «Гамлет», а затем снял его 3D-версию [ProfiCinema].

Помимо режиссера, над фильмом работали довольно известные сценаристы и режиссеры Н. Меркулова и А. Чупов, часто работающие в паре; здесь они выступили в качестве сценаристов. В их фильмографии такие картины, как «Интимные места» (2013) и «Человек, который удивил всех» (2018), получившие высокие награды на киноконкурсах. По данным новостного портала «Ридус», начинал работу над сценарием Ким Белов, а Меркулова и Чупов продолжили [Марков]. Для того, чтобы выяснить, «что хотели сказать авторы», обратимся к интервью с их участием на различных новостных порталах и порталах о кино — интервью, которые были приурочены к выходу фильма о Гоголе.

В интервью новостному portalу «Моменты» режиссер фильма Е. Баранов замечает, что его фильм не является биографией Гоголя, а также что не стоит обращать внимание на анахронизмы в костюмах и оформлении пространства [Карабаева]. По словам режиссера, ему было «интереснее сконструировать свое собственное пространство», а костюмы не принадлежали к определенному историческому периоду, так как были «творчески переосмыслены» [Ткачев]. То есть можно заключить, что авторский замысел предполагал анахронизмы, а сюжет не должен был привязываться к конкретному историческому периоду. Действительно, и костюмы героев, и некоторые появившиеся на экране здания (например, усадьба Данишевских) – явно не принадлежат к гоголевской эпохе, к середине XIX века.

Также в интервью Баранов признает, что в фильме присутствуют элементы «треша» и «хулиганство», но их не слишком много, так как авторы хотели, чтобы зритель сопереживал героям, а не воспринимал фильм как «просто треш» [Карабаева]. Баранов считает, что «искусство должно быть живым», и не боится экспериментов с классикой [Солопчук]. Создатели фильма предупреждают о том, что он является не экранизацией, а «фантазией по мотивам произведения Гоголя», тем самым пытаясь уберечь фильм от слишком жестких нападков критики [Там же].

Баранов, в отличие от исследователей, на которых мы ссылались выше, считает Гоголя «очень кинематографичным писателем» и уверен, что происходящее в его произведениях легко представить, т.е. визуализировать [Позина]. Режиссер также говорит, что авторы «...сознательно старались сделать эту историю ироничной», а «все ужасы, которые происходят в кадре, делать нарочито гротескными» [Прудюс].

О стилевых ориентирах создателей «Гоголя» Баранов говорит довольно подробно: «При разработке мира видений Гоголя, которые тоже являются важной частью проекта, ориентиром служил сюрреалистический “Андалузский пёс” Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали. Фильмы–источники вдохновения: “Человек-волк”, “Острые козырьки”, работы Тима Бертона, Луиса Бунюэля» [Фэндом. Баранов].

Сценаристка Н. Меркулова в интервью новостному portalу «Комсомольская правда» рассказала, что ей было интересно показать Гоголя с совершенно новой стороны: «...нам понравилась свежая и смелая идея. Посмотрите сами: школьный пыльный портрет превращается в героя фантастической детективной драмы» [Комсомольская правда]. Меркулова так же, как и Баранов, утверждает, что история в «Гоголе» «выдуманная», «альтернативная», «но внутри есть ситуации и персонажи из гоголевских книг», и даже гоголевские персонажи в фильме переосмыслены и переделаны на новый лад [Там же]. Сценаристка отметила, что готова к критике со стороны тех, кто скептически относится к

переделкам классики, но верит, что фильм «подстегнет молодых людей прочитать Гоголя» и создаст «новую волну интереса к писателю» [Там же].

Теперь рассмотрим самые показательные отзывы зрителей, и посмотрим, что в фильме вызвало у них наибольший отклик. Для удобства мы будем приводить лишь отрывки из некоторых наиболее показательных рецензий и отзывов, так как нашей задачей является лишь рассмотреть общее представление зрителей о фильме. Просмотрев отзывы о фильме на двух кино-порталах, *Кинопоиск* и *Irecommend*, а также один отзыв литературоведа и журналиста В. Демчикова, размещенный в социальной сети *Facebook*, мы можем предположить, что фильм вызвал в целом больше отрицательных, чем положительных отзывов. Однако нужно помнить, что зрители более охотно делятся негативными эмоциями в отзывах, чем позитивными, поэтому процентное отношение здесь отражает реальность с некоторым искажением. Отрицательных отзывов мы действительно нашли больше и более подробно остановимся на них, чтобы выделить темы, которые вызывают наибольшее количество замечаний у зрителей.

Авторы многих отзывов отметили слишком сильное сходство оформления пространства, героев и мотивов в фильме о Гоголе с картиной Тима Бертона «Сонная лощина» (1999). Сходство с фильмом Бертона действительно бросается в глаза, «Гоголь» явно ориентирован на «Сонную лощину» визуально и стилистически, о чем будет вкратце сказано в главе, посвященной мотивам творчества (с. 28). Приведем отрывки из некоторых отзывов, подтверждающие это наблюдение. Следующий отзыв принадлежит филологу, и, хотя он опубликован в социальной сети, а не профессиональном издании, его можно оценивать как отзыв образованного потребителя, если не специалиста:

...сельцо Диканька в фильме выглядит очень похоже на городок Сонная лощина (даже воротца на въезде в Диканьку имеются — как у всякого порядочного киносела). И развитие сюжета поэтому — раз уж так вышло — тоже пришлось строить по лекалам «Сонной лощины». Совпадений так много, что перечислять их все нет никакого смысла, достаточно назвать первые попавшиеся. В обоих фильмах в какой-то дыре происходят «ужасные убийства», и в обоих фильмах имеется зловещий всадник-убийца. Главный герой, в обоих фильмах нервный до чрезвычайности, отправляется, содрогаясь, в эту дыру. Там он, конечно, скачет на чужой лошади и непременно на всем скаку валится с нее, падая на спину (этот крупный план удобно снимать). Затем он, понятное дело, встречает сногшибательную девушку (в «Гоголе» ее играет актриса Т. Вилкова, впервые ее увидел). Затем герой идет на мистические развалины (в «Лощине» к бывшему дому девушки, в «Гоголе» к старой мельнице), и, конечно же, у него с девушкой начинаются чувства... [Владимир Демчиков FB].

Приведем отрывки еще из нескольких отзывов, найденных уже на портале, который посвящен кино, — их авторы также отмечают сходство мотивов фильма о Гоголе с мотивами из «Сонной лощины»:

...некоторые персонажи и поведение главного героя с его невротизмом в точности как в «Сонной лощине... [Junior Sergeant. Кинопоиск]¹.

Создатели фильма «Гоголь. Начало», видимо, решили, что раз на дворе уже 2017 год, то все люди, смотревшие «Сонную лощину» 1999-го года если и не мертвы от старости, то в кино уже не ходят. Почти все в этом фильме, включая сюжет, картинку (вплоть до цветовой гаммы), ракурсы камеры и даже костюмы — взято из «Сонной лощины» [PeggyOlson. Кинопоиск].

Помимо слишком явной зависимости от «Сонной лощины», зрителям не понравилось чрезмерное сходство фильма с «сериальной» продукцией, которая традиционно оценивается невысоко, т.е. качество фильма, по их мнению, не дотягивает до полнометражного:

...большинство минусов породило сериальное нутро проекта и они, я думаю, в большинстве своем, исчезнут на телевидении. Тем не менее даже как просто художественное произведение фильм отличается малой степенью новизны и героями, которым особо не сопереживаешь [Junior Sergeant. Кинопоиск].

Если речь о сериале, который я полагаю, еще до НГ покажут на том же ТВ3, так все «тип-топ». Даже шикарно... А полный метр требует чего то особенного... Хотя бы качества. Но ощущения таковы, что зрелищность «подтянулась» как в школе с хилого тройка до четверки... [Фортуна. Irecommend].

Еще одной чертой, которую отметило несколько зрителей, было сходство визуальной стилистики третьей части фильма «Гоголь. Страшная масть» со стилистикой самого популярного сериала последних лет «Игра престолов». Это наблюдение снова подтверждает ориентацию авторов фильма на массовую культуру.

...у фильма появилась предыстория, которая раскручивается в пейзажах, похожих не то на поход Хоббита, не то на Игру Престолов... [Miss Von Teese. Irecommend].

То, чем нас пытались пугать, или хотя бы произвести впечатление, видно-перевидено сто раз у других режиссеров в других фильмах. В шестом сезоне "Игры престолов", в "Убить Билла-2" [elena11500. Irecommend].

¹ Здесь и далее при цитировании отзывов сохраняется орфография и пунктуация оригинала.

Среди часто встречающихся нареканий к фильму можно назвать также несоответствие внешнего вида персонажей Малороссии XIX века. Помимо слишком заметного грима и неестественно крупных губ у девушек (соответствующих современным массовым стандартам красоты и вызывающих сомнение в естественности):

Мужские персонажи бросаются в глаза лишь своими неестественными накладными усами, как и обычная украинская девушка начала XIX века своими накачанными губами [NeveR_nt. Кинопоиск];

— зрители также отмечали несоответствие исторической эпохе в костюмах персонажей:

Самое смешное, что костюмы тоже заимствованы из западных фильмов, хотя, казалось бы, дело происходит в Диканьке, и там шнурованные баварские корсеты на деревенских девках выглядят смехотворно [PeggyOlson. Кинопоиск].

Приведем также отрывки из положительных отзывов, чтобы уравновесить критические и указать на успешные (т.е. воспринятые зрителем) приемы авторов фильма. Не все зрители отрицают новые способы трансформации классических произведений и ратуют за «чистоту» киножанров. Некоторые пишут, что им было интересно наблюдать за смешением жанров, а также отмечают, что картина зрелищна и впечатляет уровнем визуальной организации:

В фильме намешано всё: и детектив, и фэнтези, и спецэффекты, и любовная линия, а уж сколько крови и страшных моментов... Но за всем этим очень интересно следить [Света Черепашкина. Irecommend].

На самом деле фильм «Гоголь. Начало» очень хорошо воспринимается на большом экране. Он масштабный. Много мистики и бесовщины. Много темных красок, которые на экране кинотеатра смотрятся, а вот в телевизоре не очень [nataliya34. Irecommend].

Отдельно приведем комментарии некоторых литературоведов и учителей литературы, они делятся мнением о фильме по просьбе портала *Кинопоиск*. Их высказывания о фильме более развернуты и неоднозначны, чем те отзывы, фрагменты из которых мы приводили ранее.

Учитель русского языка и литературы Сергей Райский в целом положительно отзывается о фильме и говорит, что зрителям, любящим творчество Гоголя, будет интересно смотреть его. Райский также отмечает наличие в фильме множества отсылок к другим фильмам и обыгрывание цитат из них:

Замечательная постмодернистская игра не только с гоголевскими сюжетами и эпохой, но и со многими более ранними фильмами. Очень много аллюзий и реминисценций, да и прямые цитаты попадают. То есть в целом фильм более всего похож на мистический детектив, однако в нем много иронии [Цулая].

Еще один отзыв принадлежит преподавателю литературы Юрию Каракурчи, который, в числе прочих комментариев, делает важное для нас наблюдение, что авторы создают продукт для массовой культуры, соответственно, это и должно задавать горизонт зрительских ожиданий:

Фильм не создан для нежного, туберкулезного нашего, литературного сердца, фильм и не собирался воссоздавать атмосферу, ловить интонацию, ткать тонкие нити, рассматривать гения стыдливой камерой. Фильм собирался зарабатывать деньги, посмешить зрителя, рассказать мистически-детективную историю и показать несколько голых женских грудей. И слава богу! Разве можем мы быть против массовой культуры? [Цулая].

Также приведем скорее негативный отзыв лингвиста Надежды Пахмутовой, которая жалеет о том, что главный герой не сохранил никаких черт исторического Гоголя, а фильм, кроме «хулиганства», ничем не примечателен:

Проблема авторов в том, что у них начисто отсутствует какое бы то ни было оригинальное мышление. Создатели ссылались на то, что это ирония и хулиганство, но ирония и хулиганство должны на чем-то стоять, на какой-то основе. Месседжа же нет, Гоголя нет, костюмов нет [Цулая].

Подводя итоги, следует сказать, что в целом негативных откликов на фильм мы встретили больше, чем позитивных. Зрителей в основном разочаровывали слишком явная ориентация на ранее снятые картины, анахронизмы в визуальном ряде (внешний вид героев, не имеющий ничего общего с гоголевской эпохой), бедность спецэффектов и слабые сюжетные мотивировки. Также многие зрители негативно восприняли тот факт, что фильмы после показа были переведены в формат телесериала. По мнению многих, сериал мог бы оказаться (многие писали отзыв до выхода сериала) неплохим, но до хорошего полнометражного кино ни одна из серий (которые, напомним, выходили в прокат по отдельности, как полнометражные фильмы), не дотягивает. Филологи отмечали очевидный расчет на массовость в фильме, увлечение «хулиганством» (которое расценивали как профанацию материала), намеренное нежелание авторов показать настоящего Гоголя.

Авторы фильма в интервью, как представляется, пытались дать ответ на многие критические замечания зрителей, и обосновывали большинство спорных решений авторским замыслом, главной особенностью которого является отказ от традиции. Авторы призывали не ждать от фильма ни биографизма, ни исторической достоверности, от его персонажей и топологии — полного соответствия гоголевским персонажам и топологии, а также не рассчитывать на точность отражения литературного произведения в фильме — т.е. на точную экранизацию. Основным принципом создания фильма по мотивам

литературных произведений в случае «Гоголя» становится свободное, почти игровое отношение к источникам. Очевидно, что авторы фильма не пытаются идти за Гоголем, по его пути, а выбирают иные источники для вдохновения и подражания, отодвигая самого Гоголя, его миф, и все, что он написал, на второй план.

Непривычный для России замысел превращения фильма в сериал режиссер объясняет желанием повысить качество отечественных сериалов. По словам Е. Баранова, доход от кинопроката фильмов позволил продюсерам больше вложить в производство: «...плюсы такого формата в том, что он позволяет рассказывать длинные истории более качественно, чем сейчас принято на телевидении. Качество сериалов на отечественном ТВ растет, но все равно есть определенные бюджетные лимиты для телевизионных проектов. Наш же формат сериального повествования, когда мы сначала выпускаем фильм в прокат, позволяет тратить на него больше денег» [Ткачев]. Однако зрители такой формат не очень поняли.

В позитивных отзывах чаще всего встречались похвалы игре актеров, особенно О. Меньшикова (Гуро), А. Петрова (Гоголь), Я. Цапника (Леопольд Леопольдович), Е. Сытого (Яким) и Е. Стычкина (Бинх), а также захватывающий сюжет и — парадоксальным образом — интересное сплетение жанров. То, что вызывало недоумение и недовольство части зрителей, другой частью было воспринято как достоинство.

2. Образ Гоголя и биографические мотивы в фильме

Теперь обратимся к более детальному анализу элементов биографии Гоголя в фильме и разберем биографические мотивы в хронологическом порядке. Самым полным сводом материалов о жизни Гоголя ныне является трехтомная книга Ю.В. Манна, мы будем опираться на первый ее том — «Гоголь. Книга первая. Начало» [Манн].

В сериале целостная биография героя не представлена, она восстанавливается по разрозненным эпизодам из всех серий. Самым ранним событием жизни Гоголя-писателя, на котором мы остановимся, будет история его появления на свет. Как известно, будущий писатель родился в семье Гоголей-Яновских в марте 1809 года и был назван в честь Николая-чудотворца, Манн отмечает, что икона этого святого хранилась в Диканьской церкви. На свет Гоголь появился в Больших Сорочинцах, в 35 верстах от семейного поместья в селе Васильевка, потому что именно там проживал друг семьи и известный в то время врач М.Я. Трахимовский, роды проходили в его доме. Николай был не первым ребенком в семье, но все дети, рождавшиеся до него, не проживали и месяца, поэтому появление на свет здорового младенца родители восприняли как божий дар [Манн: 31]. Марья Ивановна, мать Гоголя, позднее рассказывала, что ребенок родился слабым, и родители очень переживали за его жизнь в первые недели. Только через шесть недель младенца доставили в родное село Васильевка [Манн: 33].

В фильме эпизод с рождением Гоголя появляется только во второй части. Мавка Оксана в разговоре открывает Гоголю, что у него есть особый дар и что его «избрали», а разгадку этой избранности необходимо искать в прошлом, когда он был еще ребенком [ГН: 28.26]. Однако герой не понимает, о каком даре и о какой миссии идет речь. После разговора Оксана в очередной раз отправляет Гоголя в темный мир, где он со стороны наблюдает за своим рождением. Сначала показана сцена из детства Гоголя, где он лежит в постели больной. Врач говорит его отцу: «Я не смог спасти пятерых его братьев, это какое-то проклятье, я бессилен», — признаваясь, что спасти Николая тоже не представляется возможным. На это отец Гоголя отвечает: «На все воля господа, ему решать, кто выживет, а кто нет. Ваше дело — лечить нашего сына» [ГВ: 29.15]. После видения герой просыпается. Позже в фильме Гоголь спрашивает у слуги Якима, не случилось ли с ним чего-либо странного в детстве, а тот отвечает: «Только болезни иногда», — и сразу уходит от разговора [ГВ: 46.42].

Далее действие переносится в 1809 год, в день рождения Гоголя, и следующий эпизод показан как воспоминание Якима. Младенец опять рождается мертвым, родители в отчаянии. В следующей сцене в церкви отец Гоголя молится, чтобы хоть один его ребенок

остался в живых и не умер. На выходе из церкви его встречает незнакомец с перевязанным носом и спрашивает, хочет ли Василий Гоголь, чтобы у него родился здоровый ребенок, говоря, что все возможно: «Вот только на что ради этого пойти готов?...» [ГВ: 48.20]. Отец отвечает, что готов на все, только бы не хоронить младенцев.

В следующем эпизоде (рождение Гоголя) человек с повязкой заходит в комнату роженицы, где повитуха держит на руках мертвого младенца, — подходит и прикасается пальцем к его груди, после чего младенец, не подававший признаков жизни, хватается человека за палец (что показано крупным планом). Таким образом, в сюжете обозначено начало жизни Николая, а также его связь с «темным» миром [ГВ: 1.33.37]. При том что некоторые детали экранной семейной истории Гоголя совпадают с историей Гоголей-Яновских, введение в нее таинственного безносого незнакомца и намеков на заложенную душу переводит ее в фантастический план.

Авторы фильма, очевидно, не сами придумали такое символическое действие младенца. В августе 1999 года случилось событие, попавшее во все новости: в одном из американских госпиталей во время операции, проводимой внутритрубно, 21-недельный эмбрион схватил хирурга за палец. Так как операции такого рода в конце 1990-х были еще редкостью, в зале находился фотограф Майкл Клэнси (Michael Clancy), он успел сделать снимок, который обошел мировые новостные агентства под названием «Рука надежды» (“The Hand of Hope”) [Russianpulse.ru]. Медицинский сюжет вокруг снимка был экранизирован ранее — в 17-м эпизоде третьего сезона известного сериала «Доктор Хаус» (“House M.D.”), ряд эпизодов которого был основан на реальных историях. Эпизод вышел на экраны в апреле 2007 г. и назывался “Fetus Position”. Авторы фильма о Гоголе, как мы полагаем, знали об этой истории — так как она не только проходила в новостях, но и была «реанимирована» несколькими годами позднее благодаря высокой популярности сериала о докторе Хаусе. Именно поэтому мы не можем точно определить, опирались ли авторы на саму историю, случившуюся в 1999 году, или же на ее обработку в известном сериале.

Рассмотрим подробнее, как связаны придуманный авторами фильма эпизод рождения Гоголя с известными фактами о рождении и ранних годах писателя. Как было сказано в первой части работы, в фильме авторы создавали образ Гоголя-мистика и визионера (не в историческом, а в современном и популярном его варианте), взяв за основу как самые фантастические и мистические его произведения, так и биографические мотивы. Если же загадок и мистики для заданного формата и жанра не хватало, авторы сценария пользовались возможностью пофантазировать.

Семья Гоголя действительно была весьма религиозна, особенно мать Мария Ивановна, становившаяся к тому же все более мнительной с каждой новой смертью

ребенка. Хотя детские смерти в то время не были редкостью, они все равно воспринимались очень драматически. Появление на свет здорового сына Николая в семье сочли милостью божьей, и то, что Николай остался единственным сыном, определило особое отношение к нему матери. Мать верила в особое предназначение сына. Ее любовь к нему была столь сильной, что иногда становилась навязчивой и ставила его в неловкое положение. Современники приводят некоторые примеры чрезмерных проявлений любви и заботы о нем. Например, А.С. Данилевский, близкий друг писателя, часто бывавший дома у Гоголей, отмечал:

Да ведь надо знать, как она всегда говорила о сыне. Она говорила о нем с гордостью любящей и счастливой матери, с восторгом, со страстью, и, при всей беспредельной доброте, готова была за малейшее слово о нем поспорить с каждым [Виноградов: I, 496].

Мария Ивановна неизменно опекала сына и приписывала ему несуществующие заслуги: «...любящая мать готова была увидеть в сыне автора не принадлежащих ему сочинений или изобретений...» [Манн: 33].

По нашему предположению, есть определенное типологическое сходство между поведением матери Гоголя и поведением Лизы Данишевской, по сценарию — возлюбленной Гоголя. Лиза в фильме тоже не сомневается в его гениальности и особенной божественной миссии, а также просит его никогда не сжигать свои книги: «Вы – лишь инструмент в руках господина, который говорит с нами через вас. Ваши книги не принадлежат вам, и вы не смеете их жечь» [ГН: 39.40]. Следует отметить, что приписывание художественному дарованию божественной или иной сверхъестественной природы, связь художника с потусторонними силами, с иным миром — распространенные мотивы в романтическом (и не только) искусстве, поэтому мы не считаем, что авторы намеренно пытались сблизить экранную героиню с М.И. Гоголь-Яновской.

Слуга Яким, сопровождающий экранного Гоголя, не является полностью выдуманным персонажем. Он находит прототип в окружении Н.В. Гоголя. Насколько можно судить по имеющимся сведениям, Яким Нимченко (авторы в фильме также сохраняют герою фильма эту фамилию) служил в семье Гоголей-Яновских довольно долго и стал почти членом семьи. Перед отъездом Гоголя с сестрами в Петербург осенью 1832 года Мария Ивановна очень хотела, чтобы горничной у ее дочерей стала именно жена Якима, и поэтому за три дня до отъезда женила его на одной из девушек, и только после этого Гоголь с сестрами и Яким с женой отправились в дорогу [Вересаев: 110].

Так описывает Якима в своем мемуаре В.П. Анненков:

Степенный, всегда серьезный Яким состоял тогда в должности его (Гоголя) камердинера. Гоголь обращался с ним совершенно патриархально, говоря ему иногда: «Я тебе рожу

побью», что не мешало Якиме постоянно грубить хозяину, а хозяину заботиться о существенных его пользах и, наконец, устроить ему покойную будущность. Сохраняя практический оттенок во всех обстоятельствах жизни, Гоголь простер свою предусмотрительность до того, что раз, отъезжая по делам в Москву, сам расчертил пол своей квартиры на клетки, купил красок и, спасая Якима от вредной праздности, заставил его изобразить довольно затейливый паркет на полу во время своего отсутствия [Вересаев: 110].

Как нам представляется, Яким, показанный в фильме, походит на Якима из воспоминаний Анненкова. Барин с камердинером также нередко ссорились, и Яким не стеснялся выражать свое недовольство хозяину. В диалоге Гоголя с Якимом в первой части фильма (ГН: 40.23-40.43) хорошо прослеживается характер их отношений: Яким ворчлив и часто недоволен хозяином, а тот относится к его дерзости снисходительно, но с ехидством. Есть сведения, что Яким был любителем спиртного, об этом Гоголь рассказывает в одном из своих писем матери:

Да, сделайте милость, выгоните вон Борисовича, и чем скорее, тем лучше; он выучил моего Якима пьянствовать. Теперь все мне открылось, когда они вместе, Яким с Яковом и Борисовичем, ходили за утками и пропадали три дня: это все они пьянствовали и были так мертвецки пьяны, что их чужие люди перенесли... [Цит. по: Вересаев: 113].

Однако о волокитстве, которое характеризует Якима в фильме (ср.: «...сколько по России-матушке детей моих бегают» [ГН: 41.00]), эпистолярных свидетельств нет. К тому же из процитированного выше письма известно, что камердинера женили аккуратно перед отъездом Гоголей в Петербург. О существовании жены у Якима в фильме не говорится.

Следующим биографическим фрагментом, который мы рассмотрим, будет эпизод, когда Гоголь с Якимом приходит в книжную лавку, выкупает все экземпляры своей дебютной поэмы «Ганц Кюхельгартен», а затем сжигает их [ГН: 10.55-13.19]. Это действительно известный эпизод в биографии Н.В. Гоголя. В Петербурге после выхода из печати «Ганца Кюхельгартена» жестко раскритиковали, сначала вышла неутешительная для дебютанта рецензия в журнале «Московский телеграф», потом на книжку откликнулась и «Северная пчела». Гоголь в отчаянии скупил все экземпляры (в походе по книжным лавкам его сопровождал слуга) и, сняв номер в гостинице, сжег их. Как пишет Ю.В. Манн, «уничтожая книгу, Гоголь полагал, что он наглухо хоронит свою тайну» [Манн: 202]. Однако еще при жизни писателя появились слухи о его таинственно исчезнувшей поэме — тем более, что, несмотря на все старания, некоторое число экземпляров сохранилось. Известно, что неудача, которая постигла поэму в Петербурге, сильно повлияла на молодого автора, так как после выхода отрицательных рецензий на

поэму он решил уехать из Петербурга в Любек [Там же]. Свою поэму Гоголь напечатал под псевдонимом «В. Алов» [Вересаев: 80] — и эта подробность вошла в экранный сюжет.

В фильме также есть сцена разговора Гоголя с Лизой, из которого явствует, что она знает об истинном авторстве поэмы и уверена в ее достоинствах. Гоголь же говорит ей, что стыдится своего сочинения, и рассказывает, как он ходил к Пушкину, чтобы показать ему свои труды, но не застал его, так как тот « всю ночь играл в карты и был не в состоянии принимать визитеров » [ГН: 1.15.56]. Этот эпизод также известен нам из биографии Гоголя — по его собственному рассказу, переданному мемуаристом. Однако так и остается неизвестным, действительно ли Гоголь ходил к Пушкину с поэмой, или же это лишь широко распространенная легенда, плод гоголевского воображения. В книге Вересаева этот эпизод описывает Анненков со слов Гоголя:

...Гоголь, движимый потребностью видеть поэта, который занимал все его воображение еще на школьной скамье, прямо из дома отправился к нему. Чем ближе подходил он к квартире Пушкина, тем более овладевала им робость и наконец у самых дверей квартиры развилась до того, что он убежал в кондитерскую и потребовал рюмку ликера... Подкрепленный им, он снова возвратился на приступ, смело позвонил и на вопрос свой: «дома ли хозяин», услышал ответ слуги: «почивают!» Было уже поздно на дворе. Гоголь с великим участием спросил: «верно всю ночь работал». — «Как же, работал, отвечал слуга, в картишки играл». Гоголь признавался, что это был первый удар, нанесенный школьной идеализацией его. Он иначе не представлял себе Пушкина до тех пор, как окруженного постоянно облаком вдохновения [Вересаев: 77-78].

Образ Пушкина, который появляется в разных частях фильма как персонаж второго плана, также довольно интересен. Этот персонаж, конечно, соотносится с А.С. Пушкиным, великим поэтом своего (и не только) времени, перед которым Гоголь, конечно, трепетал. Однако в фильме Пушкин представлен в ином ключе. Намерения авторов фильма проявились уже в выборе актера: Пушкина в сериале играет актер Павел Деревянко, получивший известность как актер комического, почти фарсового амплуа. Кстати заметить, он играл в двух театральных спектаклях по Гоголю: роли Хомы Брута и художника Чарткова. Комический облик Пушкина в фильме иллюстрирует обманутые ожидания Гоголя (он не выглядит «великим» поэтом и «гением», наоборот, его поведение скорее выглядит пародией на сложившийся в массовой культуре образ поэта). Следует отметить, что комичность этого персонажа заметна более зрителю, для Гоголя он несет какую-то опасность, Гоголь его боится. Вероятно, это решение образа соотносится с

легендарным эпизодом неудачного похода к Пушкину: Гоголь трепетал и не мог найти в себе смелости сразу позвонить в дверь.

В подтверждение комичности персонажа Пушкина в фильме приведем сцену, в которой он появляется впервые. Показано, как Пушкин сидит за игральным столом с приятелями. Один из них говорит ему: «Остановитесь, вам уже нечего ставить...», — на что Пушкин отвечает: «Успокойтесь, господа, я сейчас займу 500 рублей у Петра Аркадьевича и тут же отыграюсь», — а приятели реагируют насмешкой на намерение продолжить игру [ГН: 1.21.28]. Авторы фильма развивают анекдотический мотив с Пушкиным, играющим в карты, об этом его увлечении и его проигрышах есть много свидетельств, но исторического соответствия эпизоду, показанному в фильме, мы не нашли. В это время Гоголь наблюдает за игроками, но он настолько напуган, что сбегает до того, как Пушкин замечает его.

Во второй раз Пушкин появляется в той же части фильма, когда Гоголь падает со скамьи навзничь, потеряв сознание от паров ядовитой свечи [ГН: 1.29.23]. На этот раз образ Пушкина не менее комичен: он, приобнимая двух веселых барышень, смотрит на лежащего на земле Гоголя сверху вниз, узнает его и иронически спрашивает о его самочувствии, а также спрашивает о творческих успехах, на что Гоголь отвечает, что пишет рапорт «про рыло свиное и красную свитку». Пушкин и барышни громко смеются, а их лица превращаются в свиные рыла. После Пушкин дает Гоголю пощечину, и он приходит в себя.

Стоит немного подробнее остановиться на образе Пушкина в фильме. Он появляется в нескольких эпизодах, как правило — в воспоминаниях или видениях Гоголя. Возможно, этим объясняются особенности персонажа — в фильме Пушкин имеет определенное сходство с фигурой трикстера. Он нарушает обычный порядок, он наделен особыми способностями (впрочем, в фильме не реализованными, на них только указывается), он одновременно веселый, комичный и пугающий. «Настоящий» Пушкин — не тот, который являлся Гоголю в видениях — в фильме появляется лишь единожды, в конце третьей части. Однако даже по немногочисленным эпизодам можно, на наш взгляд, заключить, что предположение не беспочвенно. А.С. Немзер в своей статье «Пушкин и смех» [Немзер: 220-237] указывает на двойственность природы Пушкина: с одной стороны, он принадлежит высоким сферам, а с другой — низовым культурным пространствам [Немзер: 225]. Амбивалентность Пушкина в жизни — сочетание в нем высочайшего поэтического дара, служения поэзии с постоянным нарушением правил и любых ожиданий, превращение в постоянного героя скандалов, легенд и сплетен — не мешала ему оставаться важнейшей фигурой в литературе, напротив, закрепляла его место

в ней. Как пишет А.С. Немзер, продолжая рассуждения Ю.М. Лотмана о двух типах поэтов в России на рубеже XVIII и XIX вв. и пересматривая его противопоставление «высокого певца» «певцу площадному»:

...чем легковеснее, задорнее, азартнее вел себя молодой Пушкин, тем серьезнее относилась к нему аудитория. Пушкин не просто совместил ипостаси демиурга и трикстера, он трикстерскими методами упрочил свою позицию «первого поэта» — равноправного оппонента государства и Государя [Немзер: 225].

Мы полагаем, что Пушкин в фильме похож на того Пушкина, которого описывают Лотман и Немзер. Несерьезность Пушкина, его любовь к карточной игре и в целом комичность его образа контрастирует с образом «великого поэта», которого видит трепещущий перед ним Гоголь. Эта противоречивость, на наш взгляд, вполне соответствует современной пушкинской мифологии, сочетающей традиционные славословия гению с фамильярностью и интересом к бытовым анекдотам о нем.

Внешний облик Пушкина в фильме также отдает комизмом, в значительной степени благодаря выбору характерного актера на эту роль (П. Деревянко). Однако и здесь нужно вспомнить разноречивость современных свидетельств и тенденцию к экзотизации внешности Пушкина. Лицейское прозвище «смесь обезьяны с тигром», кажется, послужило ключом к интерпретации пушкинского образа в фильме.

Вернемся к биографической линии главного героя. В сцене, где Гоголь приходит к Лизе [ГН: 1.14.50], она призывает его писать о том, что он знает — о Малороссии, а не о том, чего никогда не видел (о Германии) [ГН: 1.16.47]. Как известно из биографии писателя, после неудачи с «Ганцем Кюхельгартенем» Гоголь действительно взялся за работу над малороссийскими повестями, а точнее, материалы к ним он начал собирать еще до публикации поэмы. Он уже в начале пребывания в столице заметил «тягу здешнего народа ко всему малороссийскому» и просил мать присылать ему описания старинных малороссийских костюмов, свадеб и различных обрядов [Манн: 194–196]. Таким образом, совет Лизы отсылает к действительному биографическому факту. Следующими произведениями Гоголя, которые увидели свет, стали малороссийские повести в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки». Однако «собирал материал» к сборнику Гоголь не на месте, в Диканьке, а, наоборот, в Петербурге, и, как пишет Н.Л. Степанов:

<...> многое из того, что в ответных письмах присылалось матерью, вошло в их <повестей> художественную ткань, уточняя бытовые и этнографические детали. Так, например, «описание полного наряда сельского дьячка» понадобилось Гоголю для образа рассказчика «Вечеров» — Ивана Григорьевича [Степанов: 331].

В фильме же, в конце третьей части, зритель видит, как Гоголь начинает писать повести по возвращении назад в Петербург. Подробнее о поэме «Ганц Кюхельгартен», а также о малороссийских повестях и отражении мотивов из них в фильме будет сказано в следующей главе.

Еще один любопытный момент из фильма, который следует прояснить с точки зрения биографии – реплика Якима в адрес Гоголя: «Между прочим, ваша матушка через Фаддея Венедиктовича вас устроила в Третье Отделение...» [ГН: 11.54]. Фаддей Венедиктович – слишком специфическое сочетание имени и отчества, поэтому нет сомнений, что оно отсылает к Булгарину — публицисту и литературному критику, издателю газеты «Северная пчела», заметному персонажу в истории русской литературы XIX столетия.

Как известно, по приезде в Петербург Гоголь действительно устраивался на службу и обращался в столице к нескольким потенциальным покровителям, в том числе, к высокопоставленному чиновнику и другу семьи Гоголей Д.П. Трощинскому и школьному товарищу Г.И. Высоцкому, жившим в то время в Петербурге. Они должны были оказать молодому человеку помощь в устройстве на службу. Единственной возможностью для матери помочь сыну в устройстве на службу была передача писем к потенциальным покровителям с просьбой о содействии. Однако известно, что Гоголю в Петербурге не повезло в этом отношении. По приезде он пытался искать поддержки у родственников и бывших однокашников, ему были равно нужны и покровительство, и материальная поддержка. Кроме того, он хотел получить несколько рекомендательных писем, чтобы получить лучшее место. Сделать это Гоголь рассчитывал до наступления нового, 1829-го, года. Однако и в этом ему не повезло: либо поддержка была не того свойства, и вместо действительной помощи Гоголю доставались лишь добрые слова, либо искомый адресат и вовсе уезжал из Петербурга на родину. Так, например, поступил Л.И. Кутузов. Хотя мать наказывала сыну набраться терпения и не докучать важному человеку, Гоголь был раздражен складывающейся ситуацией [Манн: 192].

Уже после смерти Гоголя в «Северной пчеле» появилась заметка о том, что Гоголь приходил к «одному из наших журналистов», т.е. к самому Булгарину², просить о месте, и тот якобы устроил его в канцелярию Третьего Отделения. Однако молодой человек не оценил благодеяния и, по словам Булгарина, являлся на службе лишь в дни выдачи жалования, а потом и вовсе исчез [Вересаев: 88-89]. Но стоит иметь в виду, что Булгарин

² Это соответствует реплике Булгарина в письме к неизвестному: «Гоголь в первое свое пребывание в Петербурге обратился ко мне, через меня получил казенное место с жалованьем и в честь мою писал стихи, которые мне стыдно даже объявлять» [Вересаев: 89].

публикует этот рассказ после смерти Гоголя, что оставляет некоторые сомнения в его правдивости. Возвращаясь к эпизоду фильма, отметим: остается не совсем ясно, для чего авторам фильма было необходимо, чтобы в Третье Отделение Гоголя устроила мать. То есть, здесь история отступает под напором фантазии авторов фильма. Однако совпадением с биографией Гоголя является то, что первоначальным его планом по приезду в Петербург действительно была государственная служба, писательство явилось лишь запасным выходом, которых у находчивого Гоголя имелось несколько.

Еще одна сюжетная линия, в которой нас будет интересовать соотнесенность с историческими фактами, – это линия повествования, связанная с «тайным обществом». О его существовании главный герой узнает в финале фильма: Я.П. Гуро рассказал Лизе (она же Черный всадник) о «Тайном обществе графа Бенкендорфа», членом которого он был и по заданию которого прибыл в Диканьку. Этот разговор услышал и Гоголь. Общество Гуро охарактеризовал как «собрание самых влиятельных людей России», которых интересует секрет бессмертия [ГСМ: 1.15.26]. Гуро предлагает Гоголю покровительство членов общества и обещает, что с его помощью тот станет самым прославленным и читаемым литератором, так что Пушкин «помрет от зависти». Но Гоголь отказывается от участия в обществе и отвечает, что не желает иметь с Гуро ничего общего [ГСМ: 1.29.39]. После отказа Гуро угрожает Гоголю — на случай, если тот решится встать у него на пути [ГСМ: 1.30.45].

Нам кажется, что появление в сюжете тайных обществ также можно связать с известными сюжетами из русской истории. В эпоху, с которой связан сюжет фильма, действительно существовали тайные общества, вокруг которых ходили разные слухи. К сожалению, мы не знаем, насколько сценаристы были осведомлены в истории тайных обществ в России XIX века. Судя по некоторым деталям, ближайшей параллелью «тайному обществу» в фильме могли послужить масонские ложи. Именно масонам приписывали привлечение в свои ряды самых влиятельных персон и, наоборот, продвижение «братьев» на важные государственные посты, поиски бессмертия, поиск философского камня и т.п. Гуро в фильме говорит, что целью тайного общества, в которое он приглашает Гоголя, является поиск бессмертия. Это и указывает на возможную ассоциацию с масонами.

Появляющийся в финальной сцене фильма Пушкин (рядом с ним стоит и молодой Лермонтов) сообщает Гоголю, в свою очередь, о существовании другого тайного общества, которое состоит из писателей и ведет борьбу против общества Бенкендорфа, и предлагает присоединиться к ним. Гоголь соглашается. Противостояние двух обществ, о котором зритель узнает в финале, как мы полагаем, вводится для того, чтобы дать авторам

фильма возможность для дальнейшего развития сюжета — это т. наз. клиффхенгер. Но, кроме того, это напоминает об известном по традиционной (прежде всего — советской) истории русской литературы XIX в. противостоянии прогрессивных русских писателей и тайной полиции.

Упомянутый персонажем О. Меньшикова граф Бенкендорф имеет ясный прототип — это А.Х. Бенкендорф, который являлся шефом жандармов и Главным начальником III Отделения Императорской канцелярии, т.е. тайной, политической полиции. Любопытно, что имя и отчество главы диканьской полиции Бинха совпадают с именем и отчеством Бенкендорфа — Александр Христофорович, и даже фамилии начинаются похоже. Может быть, принципиальность и готовность служить государству во имя сохранения порядка, а также утопические взгляды, которые характеризуют главу диканьской полиции в фильме, в какой-то степени были списаны с Бенкендорфа, и поэтому сценаристы дали герою его имя и отчество. Но не менее оправданно предположить влияние на его облик жанровых моделей. Первоначально враждебно настроенный к главному герою второстепенный персонаж, Бинх позже встает на его сторону. Бинх в фильме старался держать происходящее в Диканьке под строгим контролем, пресекать попытки противостояния власти, не хотел, чтобы приезжие из столицы вели следствие на его территории, и не очень хотел помогать им. В самых общих чертах такой сценарий поведения персонажа можно сравнить с биографией Бенкендорфа: он тоже стремился к полному контролю над вверенной ему областью, скептически относился к тому, что могло бы помешать осуществлению его целей, в частности — к литературному обществу. Однако в следующих частях фильма, особенно в последней, облик Бинха заметно меняется.

Противостояние двух обществ, которое обозначается в конце третьей части фильма, имеет, как мы уже отметили, отдаленные параллели с русской историей. Основным занятием императорской полиции был политический сыск. Как пишет Ю.М. Лотман, «III отделение канцелярии императора и жандармский корпус — представляли как бы глазок в камере, через который царь наблюдал за заключенной Россией» [Лотман: 27], он также отметил, что Бенкендорф и Николай I «преследовали личную независимость и независимость мнений как политическое преступление» [Там же]. Из этого следует, что благая на первый взгляд цель мира и порядка в империи достигалась весьма спорным образом. Корпус жандармов был вооруженной силой Третьего отделения, Бенкендорф возглавлял и его. В общественной жизни России того времени литература имела большое значение, писатели обладали особым авторитетом — что делало литературную жизнь предметом особых забот Третьего отделения. Здесь достаточно сослаться на историю отношений с ним Пушкина. Действительно, Бенкендорф

вел переписку с Пушкиным, так как Николай Павлович, преследуя, как потом выяснилось, свои цели, назначил Пушкину вместо обычной цензуры личную, и посредником между царем и Пушкиным стал Бенкендорф. При этом известно, что глава тайной полиции считал литературу «легкомысленным и вредоносным занятием», которое нужно было искоренять [Лотман: 114-115]. Однако политическое вольномыслие не повлекло за собой создания особого «заговора писателей», хотя именно в этом их подозревали власти. Таким образом, тайное общество сочинителей, которое ведет борьбу с «Тайным обществом Бенкендорфа», в фильме имеет только самую общую связь с историко-культурными построениями.

Получается, что авторы фильма выборочно использовали биографические мотивы, вплетая их в собственный независимый сюжет. Выборочно заимствуя факты из биографии Гоголя, создатели фильма отсылали к гоголевским эпизодам на протяжении всех трех серий, и в конце третьего фильма биографические мотивы наряду с общим сюжетом фильма, в свою очередь, образовали логически завершенную, хотя и с намеком на продолжение, историю.

3. Мотивы творчества Н.В. Гоголя в фильме «Гоголь. Начало»

3.1 Сюжетные мотивы повести «Майская ночь, или Утопленница» в первой серии фильма «Убийства в Диканьке»

В настоящей главе мы выявим сходства и заметные расхождения между первой серией фильма «Гоголь. Начало» Е. Баранова, снятого в 2017 г., и повестью «Майская ночь, или Утопленница» из сборника Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», вышедшего в 1831 г. В титрах фильма отмечено, что он снят «по мотивам произведений Н.В. Гоголя» (а не одного произведения), что позволило создателям фильма свободно сочетать и варьировать их. Рассматриваемая в этой главе первая часть фильма носит название «Убийства в Диканьке», которое уже указывает на сборник повестей писателя «Вечера на хуторе близ Диканьки» как наиболее вероятный источник заимствуемых мотивов. Действительно, первая серия фильма ближе всего к повести «Майская ночь, или Утопленница», однако следует сразу заметить, что основная сюжетная линия фильма связана с самим Гоголем, а не с его героями.

Чтобы рассуждение о схожести мотивов было более наглядным, напомним основное содержание повести «Майская ночь, или Утопленница» [Гоголь]. В первой главе молодой казак Левко вечером встречается со своей возлюбленной Ганной. Они разговаривают, и Ганна просит Левко рассказать легенду о доме у пруда. Парубок нехотя начинает рассказывать. По его словам, в доме когда-то давно жил сотник, у него была дочь (белая панночка). Когда жена сотника умерла, дочка все спрашивала, будет ли отец любить ее по-прежнему, когда возьмет молодую жену. Когда отец женился и привез молодую жену в дом, она так страшно посмотрела на падчерицу, что та даже вскрикнула. В первую же ночь в комнату к панночке пришла черная кошка и стала ее душить, панночка от страха отрубила кошке лапу. Наутро жена сотника сказала больно, а на третий день вышла из комнаты с перевязанной рукой. Разгневавшись на дочь, отец выгнал ее из дома, и она утопилась. «Старухи выдумали, что с той поры все утопленницы выходили, в лунную ночь, в панский сад греться на месяце; и сотникова дочка сделалась над ними главной» [Гоголь: 158]. Однажды ночью панночка поймала мачеху и утащила ее в пруд, но та обернулась утопленницей и сбежала. Такую историю рассказал Левко Ганне. Когда он ушел, Ганну окружили незнакомые парубки и стали ее целовать, она убежала от них в дом.

Далее мы пропустим ряд эпизодов повести, так как они не отразились в фильме, и обратимся сразу к пятой ее главе.

Левко ночью пришел к дому у пруда, его стало клонить в сон и показалось, что в глубине пруда какая-то девушка с темно-русыми волосами махала ему рукой. Он заиграл на бандуре и запел. Дверь дома отворилась, и выглянула та же девушка, что виднелась в пруду. Она, глядя на него, засмеялась и попросила его спеть песню. После песни Левка девушка заплакала, просила найти ее мачеху и обещала за это хорошую награду. Парубок сказал, что готов на все для нее. Девушка сказала, что мачеха здесь играет с ее девушками, приняв вид утопленницы, и просила отыскать ее среди них. Когда началась игра в ворона, Левко заметил, что тело одной из утопленниц было не таким светлым, как у остальных, он указал на нее, это и была ведьма. В благодарность за то, что Левко нашел ведьму, девушка сказала, что знает, что отец не позволяет Левко жениться на Ганне, и дала ему записку для отца Ганны, чтобы тот одобрил свадьбу. Левко схватил записку и проснулся.

В шестой главе Левко, проснувшись, нашел записку в руке, но не смог ее прочесть, потому что не умел читать. Тут же люди головы, отца Левко, схватили его. Левко передал отцу записку, она оказалась написана рукой комиссара, который велел голове женить сына на Ганне. Голове оставалось лишь исполнить повеление. В конце Левко приходит к Ганне, которая сладко спит.

На этом заканчивается повесть Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Обратимся теперь к содержанию серии «Убийства в Диканьке».

Как уже было упомянуто выше, в фильме главным героем выступает сам Гоголь, и некоторые фрагменты прямо отсылают к биографии писателя, а не к его произведениям. Действие фильма происходит в 1829 году. Юный Николай Гоголь служит писарем в Третьем отделении Императорской канцелярии в Санкт-Петербурге. Молодого чиновника, проявившего необычные способности в ходе раскрытия одного убийства, замечает именитый детектив Яков Петрович Гуро. При осмотре места преступления у Гоголя случился очередной припадок (судороги, автоматическое письмо), благодаря которому нашлись подсказки к раскрытию дела об убийстве. В следующем эпизоде Гоголь со слугой Якимом заходит в книжную лавку, где скупает свое первое неудачное сочинение «Ганц Кюхельгартен», чтобы сжечь его. Наутро после этого к Гоголю является Гуро, сообщает, что едет в Диканьку раскрывать серию убийств девушек, — и Гоголь отправляется с ним.

Прибыв в Диканьку, Гоголь и Гуро начинают расследование. Убийцу местные описывают как Темного³ Всадника. На месте Гоголь знакомится с женой состоятельного помещика Данишевского Лизой. Между ними сразу возникает симпатия, позже Гоголь знакомится и с самим Алексеем Данишевским. В одном из видений Гоголю является

³ От англ. *Dark*, в значении *потусторонний, связанный с иным миром*.

Оксана — дочь мельника, которая утопилась и стала русалкой. Она знает, что Гоголь наделен какой-то «темной» силой, и просит его распознать среди русалок ведьму, высасывающую из них силу. За это Оксана обещает ему помочь в поиске убийцы. Гоголь распознает среди русалок ведьму, которой оказывается Ганна – жительница Диканьки и хозяйка постоянного двора, где остановились Гоголь и Гуро. На этом видение заканчивается.

Наутро Гоголь и Гуро отправляются к старой мельнице, у которой Гоголь встретил русалку, и находят там оторванную руку. По возвращении на постоянный двор они встречают Ганну без одной руки, она набрасывается на Гоголя, но ее убивает диканьский полицейский Александр Христофорович Бинх. Все уже решают, что дело раскрыто, но это было не так. Ночью Гоголю является Оксана под видом Лизы и говорит, что настоящий убийца на свободе. Той же ночью Гуро встречается с Темным Всадником в сарае, где лежало тело ведьмы, они сражаются, начинается пожар, в котором оба погибают, однако останки Всадника найдены не были. Ночью он приходит к погибшей Ганне и воскрешает ее. Ведьма говорит, что не подозревала о том, что Гоголь обладает сверхъестественными способностями. Серия заканчивается криком ведьмы.

После того, как мы вспомнили содержание повести и фильма, приступим к анализу. Для удобства мы будем ссылаться на конкретные эпизоды из фильма, указывая в прямых скобках момент начала интересующего нас эпизода.

Первым признаком, указывающим на связь фильма именно со сборником повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», является, конечно, место действия – село Диканька. Из биографии Гоголя известно, что первый сборник рассказов он посвятил именно родной Малороссии и получил известность благодаря ему. В настоящей главе мы сравниваем фильм и повесть «Майская ночь, или Утопленница», а также образ Вакулы в фильме и в повести «Ночь перед Рождеством». Биография писателя и ее отражение в фильме рассматривается в главе «Образ Гоголя и биографические мотивы в фильме (с. 17).

При сопоставлении повести и серии фильма сразу заметно сходство двух видений — Левко в повести и Гоголя в фильме. Рассмотрим их более подробно. В повести Левко рассказывает любопытной Ганне (интересно, что это имя дается в фильме ведьме, а в повести — простой девушке, возлюбленной Левко, может быть, это обусловлено менее привычным для русского уха звучанием украинского имени Ганна) легенду о старом доме у пруда. В фильме аналогом этого дома была мельница, и Оксана стала дочерью мельника, а не сотника, как белая панночка в повести. В фильме жители Диканьки рассказывают, что Оксана, которая привиделась Гоголю, жила тридцать лет назад и утопилась в пруду у мельницы, отец ее повесился, а мачеха куда-то уехала. В повести же

отец сам выгнал панночку из дома. Гоголь в фильме так же, как и Левко, видит утопленницу во сне, и та просит его найти мачеху среди других утопленниц. Как у Гоголя в фильме, так и у Левко возникает контакт с потусторонним миром, однако Левко лишь заключает сделку с русалкой, а экранный Гоголь сам «темный», а значит, является частью того мира, сам не подозревая об этом до определенного момента. И в повести, и в фильме русалка заключает с героем сделку. В повести русалка просит о помощи в обмен на согласие головы женить Левко на Ганне, а в фильме — в обмен на помощь в расследовании убийств. Левко находит ведьму во время игры русалки «в ворона», так же Гоголь в фильме находит ведьму. В фильме Оксана говорит словами русалки из повести (с незначительными изменениями):

Посмотри на лицо: она вывела румянец своими нечистыми чарами с щек моих. Погляди на белую шею мою: они не смываются! они не смываются! они ни за что не смоются, эти синие пятна от железных когтей ее. Погляди на белые ноги мои: они много ходили; не по коврам только, по песку горячему, по земле сырой, по колючему терновнику они ходили; а на очи мои, посмотри на очи: они не глядят от слез... Найди ее, парубок, найди мне мою мачеху!.. [Гоголь: 175].

В фильме также используется другой текст, но уже не из гоголевской повести, а из оперы Николая Римского-Корсакова «Майская ночь», написанной на ее сюжет. Автором либретто является сам композитор. В опере хор русалок исполняет следующую песню:

ПЕРВАЯ РУСАЛКА (Наседка)	Ворон, ворон, что ты делаешь?
ВТОРАЯ РУСАЛКА (Ворон)	Ямку рою.
ПЕРВАЯ РУСАЛКА (Наседка)	На что роешь ямку?
ВТОРАЯ РУСАЛКА (Ворон)	Чтоб деньгу найти.
ПЕРВАЯ РУСАЛКА (Наседка)	На что тебе деньгу?
ВТОРАЯ РУСАЛКА (Ворон)	Иглу купить.
ПЕРВАЯ РУСАЛКА (Наседка)	Зачем иглу?
ВТОРАЯ РУСАЛКА (Ворон)	Мешочек сшить.
ПЕРВАЯ РУСАЛКА (Наседка)	Зачем мешок?
ВТОРАЯ РУСАЛКА (Ворон)	Чтоб соли купить.
ПЕРВАЯ РУСАЛКА (Наседка)	Зачем тебе соль?
ВТОРАЯ РУСАЛКА (Ворон)	Чтобы щи посолить.
ПЕРВАЯ РУСАЛКА (Наседка)	Зачем тебе щи?

ВТОРАЯ РУСАЛКА Твоим детям глаза залить.

(Ворон)

[Римский-Корсаков]

Эта песня звучит в фильме в эпизоде видения, когда Гоголь ищет ведьму, которой оказывается Ганна. Она начинает душить его, но русалки набрасываются на нее, раздаются пронзительные женские крики, после этого Гоголь просыпается. В повести происходит то же самое: после того, как Левко находит ведьму, на нее набрасываются русалки. Однако затем «главная русалка» передает Левко записку для отца, чтобы тот одобрил их свадьбу с Ганной.

В фильме наутро после случившегося Гоголь ведет Гуро на место, которое он видел во сне. Мельница давно заброшена, на пустыре они ничего сначала не находят, но потом видят оторванную человеческую руку. Когда, вернувшись, они встречают Ганну с перевязанной культей, то убеждаются в реальности случившегося во сне: Ганна — ведьма, и руку ей оторвали ночью разъяренные утопленницы. Очевидно, эпизод с рукой похож на эпизод из повести, когда панночка отрубила лапу кошке, а мачеха появилась с перебинтованной рукой, хотя и не повторяет его в точности. Важно отметить, что в обоих фрагментах «темные силы» не мешают герою, а, наоборот, оказывают помощь и содействие.

Сравним также любовные линии: в повести – Левко и Ганна, в фильме – Гоголь и Лиза. Интересно, что в первом случае темные силы в лице русалки поддерживают и помогают влюбленным, а во втором русалка, наоборот, всеми силами препятствует этому, так как сама влюбляется в Гоголя. Из следующих частей фильма зритель узнает, что и Лиза принадлежит к «темному миру»: в результате проклятия она стала Темным Всадником, убийцей девушек. В повести в роли героя, препятствующего счастью молодых, выступает отец Левко.

Детективный сюжет в фильме обусловлен жанром, выбранным создателями фильма, и не находит соответствия в повестях Гоголя. Выходит, что только одна сюжетная линия из повести отражается в фильме, при этом многие граничащие с ней сюжетные обстоятельства сильно видоизменены.

Важные различия между малороссийскими повестями Гоголя и рассматриваемым нами фильмом можно наблюдать в изображении пространства действия. Малороссийская деревня является в почти полярно противоположных видах. Гоголевская Диканька пестрит яркими и живыми красками, окружена живописными пейзажами, близкими к идиллическим. Автор повестей восхищается красотой тамошней природы, приведем для

примера хрестоматийное описание украинской ночи в той самой повести, мотивы которой использованы в фильме «Гоголь. Начало»:

Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! [Гоголь: 159]

Жителей Диканьки Гоголь рисует шумными, любящими веселиться, гулять и шутить. Так отвечал Левко своим приятелям парубкам-повесам: «Что за разгулье такое! Как вам не надоест повесничать? И без того уже прослыли мы Бог знает какими буянами» [Гоголь: 162].

В фильме шумная и красочная Диканька показана совсем иначе. Дома в деревне черного или темно-серого цвета, в воздухе всегда висит туман, отсутствует солнечный свет, никогда не бывает ясного неба, растительность минимальная. Жители Диканьки, которых зритель видит в эпизоде въезда в деревню Гоголя и Гуро, встречают их недобрыми взглядами и в целом выглядят отталкивающе [ГН: 18.48]. Такое значительное расхождение снова объясняется требованием жанра.

Ориентация создателей фильма на жанр хоррора и детективный жанр, а также отсылки к другим произведениям, о которых мы подробнее говорим в разделе, посвященном зрительской рецепции (с. 10). обусловили специфическую организацию пространства в фильме: оно должно вызывать у зрителя соответствующие жанру и сюжету эмоции. Поэтому режиссер и художник решили пожертвовать гоголевским видением диканьского пространства — чтобы фильм больше отвечал жанровым требованиям и зрительским ожиданиям. Видно, что «Гоголь. Начало» визуально ориентирован на фильм Тима Бертона «Сонная лощина» — «готический» фильм ужасов, снятый по мотивам новелл Вашингтона Ирвинга. Деревня в «Сонной лощине» очень похожа на Диканьку мрачностью, непогодой, темными красками в природе и строениях.

3.2 Кузнец Вакула в повести «Ночь перед Рождеством» и в фильме «Гоголь. Начало»

Во второй серии первой части фильма появляется [ГН: 1.01.23] новый персонаж — кузнец Вакула. Сочетание имени и ремесла, конечно, отсылает зрителя к повести Гоголя «Ночь перед Рождеством», главным героем которой является кузнец Вакула. Так как сюжет повести совсем не схож с сюжетом фильма, мы подробно остановимся только на образе Вакулы и сравним гоголевского Вакулу с экранным.

Кузнец Вакула в повести был молод и силен, а также был известен по всей окрестности как живописец:

...силач и детина хоть куда, который черту был противнее проповедей отца Кондрата. В досужее от дел время кузнец занимался малеванием и слыл лучшим живописцем во всем околотке [Гоголь: 203].

Также кузнец описан как очень религиозный человек:

Кузнец был богобоязливый человек и писал часто образа святых: и теперь еще можно найти в Т... церкви его евангелиста Луку [Гоголь: 203].

Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на церковной стене в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный чорт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем, чем ни попало [Гоголь: 203].

Образ кузнеца Вакулы в фильме схож с образом героя гоголевской повести. Экранный Вакула тоже очень религиозен, ненавидит нечистую силу, но в ответ на просьбу помочь в поисках Темного Всадника говорит: «Всадник ваш – нечистая сила, самого черта на поводу водит. Я в это дело не мешаюсь, и вам не советую» [ГН: 1.02.20].

Вакула в фильме представлен подчеркнуто сильным, что тоже совпадает с его образом по Гоголю, однако стоит помнить, что в фильме отражается и топика массовой культуры, которая тоже связана с народными представлениями о герое такого рода. Роль Вакулы в фильме исполняет спортсмен и актер Сергей Бадюк, выразительной фактуры и очень крепкого телосложения. Актеру легко удалось изобразить характерный украинский говор, в том числе и потому, что сам он родом из Винницкой области.

Помимо силы, экранный Вакула так же, как и в повести, обладает художественным талантом. В фильме он помогал Гоголю тем, что рисовал портреты убитых девушек. Однако, в отличие от гоголевского кузнеца в фильме, экранный уже не молод, он вдовец и

имеет дочь. Кажется, авторы фильма хотели показать на экране Вакулу и его жизнь после событий, происходивших с ним (а точнее, с гоголевским персонажем) в «Ночи перед Рождеством». В повести мать набожного и ненавидящего нечисть кузнеца была ведьмой и любовницей черта, а в фильме ведьмой оказалась маленькая дочь Вакулы – Василина. Следует отметить, что для Гоголя ведьма – обязательно негативный персонаж. В фильме же ведьмой оказывается невинный ребенок. Образ ребенка, имеющего связь с потусторонним миром, – достаточно распространенный в современной культуре сюжет. Это один из многих мотивов фильма, напоминающих популярные тексты (напр., романы С. Кинга, Дж. Роулинг, классические фильмы ужасов и т.д.). Хотя затруднительно определить, на какие именно образцы ориентировались авторы, нам важно отметить, что сюжет не нов.

Возлюбленной кузнеца в повести была Оксана – дочь богатого казака Чуба. Оксана была очень избалована, и все парубки уже оставили ухаживания за ней, один лишь только Вакула не сдавался [Гоголь: 206-207]. К концу повести, после того как кузнец выполнил «трудное задание» (см. сказки) и добыл черевички императрицы, Оксана изменилась и полюбила Вакулу. В фильме же Оксаной называли мавку-утопленницу, полюбившую Гоголя.

В фильме появляются также некоторые другие разрозненные мотивы из этой повести. Например, маленькая Василина заметила и рассказала отцу, что в доме у молодой диканьской ведьмы Ульяны летали галушки [ГВ: 57.40]. В повести есть подобный эпизод — с летающими варениками. Колдун Пацюк, к которому Вакула обратился за помощью, ел их таким образом, что они сами взлетали и попадали ему в рот. Кузнец видит, как

...вареник выплеснул из миски, шлепнул в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал ему в рот [Гоголь: 224].

Очевидно, авторы не старались повторить сюжет повести «Ночь перед Рождеством», а лишь использовали некоторые отдельные и не самые значительные мотивы из нее. Образ Вакулы в целом явно напоминает гоголевский, однако заметное расхождение состоит в том, что в повести герой включен в любовный сюжет (он влюблен и совершает все смелые поступки ради любви), в фильме же у Вакулы отсутствует такая любовная линия, но он очень любит свою дочь (тут сюжет отношений отца и дочери).

Заключение

В настоящей работе мы проанализировали мотивы гоголевской биографии в трех частях фильма Е. Баранова «Гоголь», мотивы творчества писателя в первом фильме трилогии, «Гоголь. Начало», а также рассмотрели некоторые высказывания авторов и отзывы зрителей о фильме.

Нашей главной задачей было рассмотреть фильм Е. Баранова как пример современной интерпретации «канонического автора». Известно, что судьба классического текста складывается по-разному в разные эпохи, ее перипетии обусловлены влиянием общекультурных, политических и других обстоятельств. Поэтому нам было интересно проследить, какие трансформации претерпевают классический писатель и его произведения при «переводе» в современный кинотекст. За этим вопросом вставал другой, более общий: каким образом одни характеристики авторского мифа сохраняются в массовом сознании, а другие перестают быть актуальными; какие черты «канонического» облика писателя переходят в его современную модификацию, а какие — остаются невостребованными. В ходе нашей работы основной проблемой стало отсутствие полноценных исследований об экранизациях произведений Гоголя. Исследователей интересовала, например, авангардная экранизация Гоголя Г. Козинцева и Л. Трауберга по сценарию Ю. Тынянова (1926), но она слишком далеко отстоит от «Гоголь. Начало» (во всех смыслах), поэтому работы о ней не могли служить нам опорой. Современные экранизации принадлежат к решительно иной эпохе, культурной и исторической; массовый кинематограф вообще иначе работает с текстами. Благодаря некоторым статьям современных авторов и нашим собственным выкладкам, как сейчас ведется работа с классическим текстом, и как выглядят современные экранизации классики и Гоголя, в частности, нам удалось приблизиться к решению поставленной во Введении задачи.

Коротко обозначив общие контуры проблемы классических переделок, мы так же кратко рассмотрели некоторые вопросы современной экранизации классики, и после коснулись экранизаций произведений Гоголя. Очертив таким образом поле нашего исследования, мы вернулись к фильму Е. Баранова.

В первой главе объектами нашего исследования были авторский замысел фильма и зрительская рецепция. Оказалось, что фильм воспринят публикой не слишком позитивно, однако стоит помнить, что зрители с большей охотой публично высказывают негативные и резко негативные оценки, чем позитивные, поэтому наш анализ отражает несколько

смещенную картину. Существование фэндома трилогии (т.е. специального сайта, где поклонники сериала обсуждают его и представляют свои сочинения «по мотивам») свидетельствует все-таки об определенном успехе проекта [Фэндом]. Основываясь на изученных нами материалах зрительской рецепции, мы можем заключить, что российская публика не очень легко воспринимает жанровые эксперименты, прежде всего, смешение разных жанров в одном тексте, а также конвертацию фильма из полного метра в формат телесериала. Авторы фильма предупреждают в интервью, что в фильме много элементов «хулиганства» и не стоит искать в фильме исторической достоверности, но многие зрители все равно были недовольны именно этим. Критические отзывы зрителей зачастую выражали неготовность воспринимать такие эксперименты.

Во второй главе мы анализировали биографические мотивы, которые авторы фильма использовали в своем кинотексте. Фабула в фильме Баранова являла собой независимую историю, в которую кое-где вплетались события из биографии Гоголя. Здесь нам пришлось рассматривать целиком трехчастный фильм о Гоголе, а не только его первую часть, как заявлено в названии. Сделано это было потому, что биографические мотивы являют собой завершенный сюжет именно при рассмотрении всех трех фильмов, т.е. история персонажа Николая Гоголя представляет собой сквозной для трех частей сюжет, образует так называемую «арку». Историю персонажа можно описать так: молодой чиновник и начинающий писатель в начале фильма эволюционирует из автора заурядных поэм о Германии в автора «Вечеров на Хуторе близ Диканьки», а в конце вступает в некое «тайное общество» по приглашению самого Пушкина.

В третьей главе мы анализируем, какие мотивы из повестей Гоголя были использованы в фильме. В целом можно сказать, что мотивов из «Вечеров...» использовано достаточно много, но они переосмыслены и трансформированы в соответствии с авторским замыслом сценаристов и режиссера. Итоговый фильм далеко не напоминает настоящего Гоголя, попавшего на страницы своих повестей, ведь даже в тех фрагментах фильма, где фабула в целом очень близка к фабуле повести, жанровые и стилистические особенности фильма не позволяют считать его полноценной экранизацией.

Наша работа также была затруднена, помимо отсутствия исследований по экранизациям Гоголя, недоступностью сценария, который дал бы понятие об авторском замысле. Без сценария гораздо сложнее выявить авторские интенции, зачастую невозможно отделить нашу интерпретацию от «додумывания» того, что автор не имел в виду. Очевидно, анализ мотивов был бы более разносторонним и глубоким, если бы у нас

был текст сценария. Имея в распоряжении лишь кинотекст, провести полноценный анализ авторского замысла гораздо сложнее.

В перспективе работу можно продолжить анализом мотивов гоголевского творчества во всех трех частях фильма, а также выявить более полно влияние ряда использованных в нем кинотекстов, некоторые из которых мы называли по ходу работы. Интересно было бы рассмотреть фильм с точки зрения интертекстуальной, т.е. проанализировать осознанную стилизацию и неосознанное подражание другим фильмам. Для этого, опять же, будет очень полезно иметь возможность пользоваться сценарием, чтобы приблизиться к пониманию авторской идеи.

Кроме того, более полное понимание современной рецепции классической литературы и писательских биографий могло быть типологическое сравнение, т.е. анализ фильмов с похожей литературной «подкладкой». Например, в фильме эстонского режиссера Андруса Пуустусмаа «18-14» (2007), снятом кинокомпанией «Нон-стоп продакшн», имеется ряд мотивов и приемов, схожих с фильмом «Гоголь», что дает основания для сопоставления повторяющихся мотивов. «18-14» являет собой пример нового сценария работы с классическим, «каноническим» писательским образом, когда писатель выводится на сцену и становится главным героем, как и в фильме «Гоголь». Фабула о загадочном серийном убийце также повторяется в «18-14», и по времени выхода на экран картины тоже расположены достаточно близко. Уже эти особенности позволяют отметить, что фильм Баранова не является уникальным в своем роде, он отвечает тенденциям современной работы художников с канонической литературой. То есть как тенденция выводить автора на экран, так и актуальные сейчас жанры детектива, триллера и многое другое задают направление работе режиссеров. Авторское видение, безусловно, тоже имеет большое значение, но в совокупности с существующей традицией, особенно, если речь идет о расчете на массового зрителя.

В заключение стоит отметить, что работа с экранизациями одного из самых трудно экранизируемых авторов-классиков представляет большой интерес и имеет значительные исследовательские перспективы.

Использованная литература и другие источники

1. Гоголь – *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. I. М.–Л., 1937–1952.
2. ГВ – Гоголь. Вий/ Реж. Е. Баранов; сценаристы Т. Корнеев, К. Белов, А. Чупов, Н. Меркулова, А. Караулов, Ф. Коняшов. Кинокомпания «Среда». 2017.
3. ГН – Гоголь. Начало/ Реж. Е. Баранов; сценаристы Т. Корнеев, К. Белов, А. Чупов, Н. Меркулова, Ф. Коняшов. Кинокомпания «Среда». 2018.
4. ГСМ – Гоголь. Страшная месьть/ Реж. Е. Баранов; сценаристы Т. Корнеев, К. Белов. Кинокомпания «Среда». 2018.
5. elena11500. Irecommend – *elena11500* [псевд.]. Христофорыч... как так??? [отзыв]// Irecommend.ru: Каталог отзывов
<https://irecommend.ru/content/khristoforych-kak-tak> (28.05.2019)
6. Исакова – *Наталья Исакова*. Опять об Гоголя// Colta: Новостной портал
<https://www.colta.ru/articles/media/16003-opyat-ob-gogolya> (2.06.2019)
7. Карабаева – *Карабаева С.* «Гоголь бы в гробу перевернулся». Режиссер фильма о том, как зрители реагируют на фильм, где писатель охотится за призраками// Моменты: Агентство ярких новостей <https://momenty.org/people/i176382/> (28.05.2019)
8. Марков – *Марков М.* «Гоголь. Начало»: великий писатель предстанет в роли мистического сыщика// Ридус: Новостной портал <https://www.ridus.ru/news/259885> (28.05.2019)
9. Прудюс – *Прудюс И.* [Интервью] Егор Баранов: «Трилогия о Гоголе – это ироничная темная сказка»// Redom: Афиша Касноярска
https://www.redomm.ru/articles/egor-baranov-trilogija-o-gogole-eto-ironichnaja-temnaja-skazka_1300/ (28.05.2019)
10. Света Черепашкина. Irecommend – *Света Черепашкина* [псевд.]. Фильм «Гоголь. Начало». Моё мнение [отзыв]// Irecommend.ru: Каталог отзывов
<https://irecommend.ru/content/film-gogol-nachalo-moe-mnenie> (28.05.2019)

11. Солопчук – *Солопчук А.* Перевероты в гробу. Премьера. «Гоголь. Вий»// Кино ТВ: Главный российский канал о кино
<http://kinochannel.ru/digest/perevoroty-v-grobu-premera-gogol-vij/> (28.05.2019)
12. Ткачев – *Ткачев Е.* [Интервью] Егор Баранов: «Чем больше ограничений, тем интересней» // Кино-театр.ру: Новости о мире кино
<https://www.kino-teatr.ru/kino/person/615/> (28.05.2019)
13. Фортуна. Irecommend – *Фортуна* [псевд.]. Фильм Гоголь Страшная месть...[отзыв]// Irecommend.ru: Каталог отзывов
<https://irecommend.ru/content/film-gogol-strashnaya-mest-kak-zaklyuchitelnaya-chast-trilogii-dal-foru-dvum-pervymi-zasluzh> (28.05.2019)
14. Фэндом – Сообщество фанатов фильма о Гоголе
https://gogol-series.fandom.com/ru/wiki/Сериял_«Гоголь»_вики (28.05.2019)
15. Фэндом. Баранов – Егор Баранов, режиссер// Fandom: Сообщество фанатов фильма о Гоголе https://gogol-series.fandom.com/ru/wiki/Егор_Баранов (28.05.2019)
16. Цулая – *Цулая Д.* ...Учителя и литературоведы о «Гоголе»// Kinopoisk.ru: Каталог отзывов <https://www.kinopoisk.ru/article/3021183/> (28.05.2019)
17. Чичигина — *Чичигина А.* [Интервью] Сценарист проекта «Гоголь» Наталья Меркулова: Фильм всколыхнет интерес к «Вечерам на хуторе близ Диканьки»// Комсомольская правда: Новостной портал
<https://www.irk.kp.ru/daily/26722/3748354/> (28.05.2019)
18. Junior sergeant. Кинопоиск – *Junior sergeant* [псевд.]. Впечатления с предпоказа режиссерской версии 18+ [отзыв]// Kinopoisk.ru: Каталог отзывов
<https://www.kinopoisk.ru/user/1085315/comment/2587092/> (28.05.2019)
19. Miss Von Teese. Irecommend – *Miss Von Teese* [псевд.]. Снова все смешалось... [отзыв]// Irecommend.ru: Каталог отзывов
<https://irecommend.ru/content/snova-vse-smeshalos-konan-dzhigurda-devki-na-mechakh-boryutsya-dyadyushka-detektiff-kakoi-st> (28.05.2019)
20. nataliya34. Irecommend – *nataliya34* [псевд.]. Вот мы и посмотрели первые две серии... [отзыв]// Irecommend.ru: Каталог отзывов
<https://irecommend.ru/content/vot-my-i-posmotreli-pervye-dve-serii-skazhem-tak-pyat-zvezd-postavleny-bolshe-avansom-podder> (28.05.2019)
21. Never_nt. Кинопоиск – *Never_nt* [псевд.]. Гоголь. Начало... [отзыв]// Kinopoisk.ru: Каталог отзывов
<https://www.kinopoisk.ru/user/131396/comment/2587214/> (28.05.2019)

22. Peggy Olson. Кинопоиск – *Peggy Olson* [псевд.]. Гоголь. Стыд. [отзыв]//
Kinopoisk.ru: Каталог отзывов
<https://www.kinopoisk.ru/user/13731604/comment/2624332/> (28.05.2019)
23. ProfiCinema – Егор Баранов, режиссер// ProfiCinema: Информационный портал для профессионалов кинобизнеса
http://www.proficinema.ru/guide/index.php?ID=114891&PROP_NAME=SPRAV_AKTER
[ER](#) (28.05.2019)
24. Russianpulse.ru – Рука надежды// Russianpulse.ru: Новостной портал
<https://russianpulse.ru/continentalist/2018/12/05/1763708-ruka-nbsp-nadezhdyhand>
(28.05.2019)
25. Аронсон – *Аронсон О.* Столкновение экранизаций// Киноведческие записки. 2002.
№ 61. Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал
<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/> (28.05.2019)
26. Вересаев – *Вересаев В.В.* Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. М.; Л., 1933.
27. Виноградов – *Виноградов И.А.* Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Т. I-III. М., 2011.
28. Виролайнен – *Виролайнен М.Н.* Культурный герой Нового времени// Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1999.
29. Владимир Демчиков FB – *Владимир Демчиков.* Сонная лощина близ Диканьки... [отзыв]// Facebook.com: Социальная сеть
<https://www.facebook.com/vladimir.demchikov/posts/10210377186453611?pnref=story>
(28.05.2019)
30. Загидуллина – *Загидуллина М.* Ремейки, или Экспансия классики// Новое литературное обозрение. 2004. № 69.
31. Лейбов – *Лейбов Р.Г.* Художественный текст как механизм репликации и «Золотой век» русской литературы // Humaniora: Litterae Russicae. Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Л. И. Вольперт: В 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 1.

32. Лотман – *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя// Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки: 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995.
33. Манн – *Манн Ю.В.* Гоголь. Книга первая. Начало: 1809–1835. М., 2012.
34. Немзер – *Немзер А.С.* Пушкин и смех// Немзер А.С. При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013.
35. Позина – *Позина А.* Гоголь – очень кинематографичный писатель// Известия: Новостной портал
<https://iz.ru/728627/anna-pozina/gogol-ochen-kinematografichnyi-pisatel> (28.05.2019)
36. Ребеккини – *Ребеккини Д.* Как крестьяне читали Гоголя// Новое литературное обозрение. 2001. № 49 <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/49/rebek.html> (28.05.2019)
37. Римский-Корсаков – *Римский-Корсаков Н.А.* Майская ночь: Опера в 3 д., 4 карт.: По повести Н.В. Гоголя/ Музыка Н.А. Римского-Корсакова. М., 1959.

Kokkuvõte

Töö on pühendatud N. Gogoli eluloo ja loomingu motiivide analüüsile J. Baranovi filmis „Gogol. Algas“. Töö eesmärgiks on vaadelda filmi kui kaasaegse „kanoonilise“ autori interpretatsiooni näidist. Nii kirjanduse kanoon ja selle transformatsioon kui ka keelevahelised ja intersemiootilised tõlkeprobleemid pakuvad suurt huvi uurijatele. Töös vaadeldakse Jegor Baranovi filmi nagu kaasaegse retseptsiooni kogemust ja klassikalise kirjanduse transformatsiooni.

Esimeses peatükis vaadeldakse autorite arvamust filmist ning vaatajate ja ajakirjanikkude hinnanguid. Ilmumise ajal oli film päris edukas, kuid sellegi poolest on see saanud palju kriitikat. Näiteks vaatajatele ei meeldinud, kuidas filmis oli näidatud Gogol ning see, et suur hulk süžee ja visuaalmotiive olid võetud teistest filmidest nagu näiteks: Bertoni „Legend peata ratsanikust“ ja sarjast „Troonide mäng“.

Teises peatükis analüüsitakse N. Gogoli eluloo motiive filmis. Materjaliks kasutati kõik kolm osa triloogiast: „Gogol. Algas“, „Gogol. Vii“, „Gogol. Kohutav kättemaks“, sest kõik kolm osa kokku moodustavad N. Gogoli biograafiliste motiivide terviklikku süžee. Eluloo motiivide analüüs näitas, et filmi peategelaseks on küll Nikolai Gogol, kuid tema biograafilised motiivid on kasutatud valikuliselt. Peale biograafilisi motiive on veel kasutatud Gogoli jutustuste ja teiste tekstide, filmide motiive, mis ei ole Gogoliga seotud.

Kolmandas peatükis vaadeldakse Gogoli loomingu motiive filmis „Gogol. Algas“. Analüüs näitas, et filmi autorid kasutasid päris palju motiive Gogoli jutustustest ja viiteid nendele. Samamoodi nagu ka N. Gogoli biograafiliste motiividega, olid ka jutustuste motiivid transformeeritud ning vaheldatud teiste teoste motiividega. Filmid autorid „mängivad“ vaatajatega, näidates neile nii öelda oma Gogolit, kes ei ole päris Gogoli sarnane. Režissöör nimetas filmi žanri „gootiliseks horroriks“, mis on orienteeritud laiale vaatajaskonnale.

Esitatud töö on ainult algus uuringule, mis on suureks teaduse ja kultuuri huviks.

Lihlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina,

Polina Shalova,
(*autori nimi*)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihlitsentsi) minu loodud teose

МОТИВЫ ПОВЕСТЕЙ И БИОГРАФИИ Н.В. ГОГОЛЯ В ФИЛЬМЕ
ЕГОРА БАРАНОВА «ГОГОЛЬ. НАЧАЛО» (2017)

Nikolai Gogoli jutustuste ja eluloo motiivid Jegor Baranovi filmis „Gogol. Algus“,

(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on

Tatjana Stepaništševa,
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Polina Shalova
28.05.2019

Lõputöö autori kinnitus

Olen lõputöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Eesnimi Perekonnanimi

(allkiri)

.....