

Искусствоведение и культурология

УДК 791.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-132-140

Драматургия Гоголя в кино

Мария О. Булавина

*Ивановский государственный университет,
Иваново, Россия, bulavmaria@yandex.ru*

Аннотация. В данной статье изучается проблема экранизации литературного произведения. Поставленная проблема рассматривается на примере драматургии Н.В. Гоголя. Речь идет о таких произведениях, как «Ревизор», «Женитьба», «Игроки». В свое время эти произведения были переведены авторами с литературного на кинематографический язык: экранизации «Ревизор» В.М. Петрова (1952), «Инкогнито из Петербурга» Л.И. Гайдая (1977), «Женитьба» В.В. Мельникова (1977), «Ревизор» С.И. Газарова (1996), «Дело о “Мертвых душах”» П.С. Лунгина (2005), «Русская игра» П.Г. Чухрая (2007). Нами установлено, что при переводе на киноязык в интерпретациях Гоголя обнаруживаются новые смыслы, получающие выражение на уровне жанра (элементы вестерна в «Русской игре» или жанра детектива в фильме Лунгина), сюжета (обращение к сюжетам сразу нескольких произведений), образов (замена персонажа), деталей (гирлянды на окнах в «Ревизоре» Петрова), а также стилистики, символики, метафоры (например, яблоки и красный цвет в «Женитьбе»). Указанное подчеркивается авторами через использование специфических киноязыковых приемов – эксцентрики, съемки под углом, субъективности, панорамы и др. Интересны и постмодернистские приемы, используемые интерпретаторами для воссоздания пространства гротеска, интертекстуальности, абсурда.

Ключевые слова: интерпретация, читатель, гоголевская поэтика, гротеск, абсурд, стилистика фильма, образ актера

Для цитирования: Булавина М.О. Драматургия Гоголя в кино // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 132–140. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-132-140

Gogol's dramaturgy in cinema

Maria O. Bulavina

*Ivanovo State University, Ivanovo, Russia,
bulavmaria@yandex.ru*

Abstract. The article studies an issue of the film adaptation of a literary work. The issue posed is considered on the example of N.V. Gogol work. In particular, on the example of his drama. These are such works as “The Inspector General”, “The Marriage”, “The Players”. In their time those works were translated by the authors from literary into cinematic language: the screen version of “The Inspector General” by V.M. Petrov (1952), “Incognito from Petersburg” by L.I. Gaidai (1977), “The Marriage” by V.V. Melnikov (1977), “The Inspector General” by S.I. Gazarov (1996), “The Case of the ‘Dead Souls’ ” by P.S. Lungin (2005), “The Russian Game” by P.G. Chukhrai (2007). As a result it was found that when translated into the cinema language, Gogol's interpretations reveal new meanings that are expressed at the level of genre (the elements of a western in “The Russian Game” or a detective genre in Lungin's film), plot (referring to the plots of several works at once), images (character replacement), details (garlands on the windows in Petrov's “The Inspector General”), as well as stylistics, symbols, metaphors (apples and red in “Marriage”, for example). The above is emphasized by the authors through the use of specific film-language techniques. These are eccentrics, shooting at an angle, subjectivity, panoramas, etc. Postmodern techniques, used by interpreters to recreate the space of grotesque, intertextuality, and absurdity, also become interesting.

Keywords: interpretation, reader, Gogol's poetics, grotesque, absurdity, film style, actor's image

For citation: Bulavina, M.O. (2021), “Gogol's dramaturgy in cinema”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary. Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 132–140, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-132-140

Применение литературоведческого подхода к такому произведению, как фильм-экранизация, является необходимым. Это стало очевидным уже для сторонников ОПОЯЗа, которые сопоставляли оба вида искусства – литературу и кинематограф – с точки зрения их языковых возможностей [Тынянов 2001, с. 39–57; Эйхенбаум 2001, с. 13–38]. Впоследствии проблема изучения киноинтерпретации с помощью теории и истории литературы, с одной стороны, и исследование литературы с помощью киноязыка, с другой – приобрела еще большую значимость.

Причина подобного интереса – характерный для кинематографа литературоцентризм, который был особенно заметен в ранние годы развития киноискусства, т. е. на этапе, когда авторы занимались поиском сюжетов, наиболее подходящих для экрана. Литература в этом плане представляла собой практически неиссякаемый источник, что было замечено как отечественными, так и зарубежными создателями кино [Горницкая 1985а, с. 10; Зоркая 1976, с. 100].

В нашей статье внимание автора будет сосредоточено вокруг Гоголя – писателя, чьи произведения неоднократно воссоздавались на экране. Если говорить конкретно, то материалом для изучения станут киноинтерпретации гоголевской драматургии.

Драматургия Гоголя экранизировалась несколько раз: «Ревизор» – в фильмах В.М. Петрова (1952), Л.И. Гайдая («Инкогнито из Петербурга» – 1977), С.И. Газарова (1996); «Женитьба» – у В.В. Мельникова (1977); «Игроки» – в работе П.Г. Чухрая («Русская игра» – 2007). Особого внимания заслуживает «Дело о “Мертвых душах”» П.С. Лунгина (2005), где зритель встречает ссылки на «Ревизора», «Нос», «Мертвые души» и другие гоголевские произведения.

В первую очередь стоит обратиться к интерпретациям гоголевского «Ревизора». Хотя бы из-за того, что у режиссеров он является наиболее популярным драматургическим произведением. Самая ранняя интерпретация этой пьесы – «Ревизор», созданный Петровым.

Фильм Петрова представляет собой «образец точного совпадения экранного воплощения с текстом бессмертной комедии» [Жданова 2018, с. 85]. Названная экранизация – это результат бережного отношения к Гоголю, что отличает фильм от многих других последующих интерпретаций. Однако даже при абсолютном совпадении нельзя не исключить здесь появления каких-либо средств интерпретации, свойственных исключительно кинематографу, например стилистических. Так, в рассматриваемом фильме нельзя не заметить цветовых тонов, напоминающих палитру эпохи Возрождения: оранжево-красный, как на кардинальских портретах Рафаэля, бледно-голубой – как на небесных фонах Боттичелли, персиковый и нежно-зеленый – как на возрожденческой фреске «Парнас» того же Рафаэля и т. д. По словам советского киноинженера Н.Д. Панфилова, цвет в кинематографе – это система, выстраивая которую, автор должен стремиться к живописности и единству всех этапов [Панфилов 1985, с. 147]. В «Ревизоре» Петрова такая система состоит из предметов интерьера, костюмов, деталей. Интерьер – пудровые обои на стенах, оранжевая дорожка, гирлянды на окнах. Костюмы – бледно-красный шелковый халат и голубая ру-

башка в горошек у городничего. Детали – красные бокалы на столе у городничего, рифмующиеся с галстуком Хлестакова; ярко-розовый арбуз; разноцветное лоскутное одеяло. Таким образом, получается, что все элементы системы взаимодействуют между собой и представляют картину, стилистически напоминающую полотна художников Ренессанса. Это подчеркивается не только с помощью цвета, но и посредством грима, прически. Например, у Хлестакова зритель наблюдает напудренное лицо, легкий румянец и ангельские кудри, почти как у амуров художника Ф. Буше («У Хлестакова ничего не должно быть означено резко» [с. 303]¹).

Следующий фильм – «Инкогнито из Петербурга». Ревизор этой экранизации сильно отличается от предыдущего. После ангельского образа перед зрителем появляется юноша очень высокого роста (194 см) в черно-белом костюме и с цилиндром. Это своего рода Гулливер², который даже визуально отличается от остальных персонажей. Костюм этого ревизора классический, и, будучи «визитной карточкой человека на экране» [Клопотовская 2011, с. 5], он по-другому характеризует Хлестакова. Юноша изображается менее ярко, чем у Петрова, но более гротескно – как в цирке. Этот гротеск можно распознать и в некоторых предметах интерьера – в карикатурном портрете царя Николая I, например. Особенно примечательно то, что весь этот гротеск является частью эксцентрического движения. Такое движение было свойственно представителям немой комедии – М. Сеннету, Б. Китону, М. Линдеру, Ч. Чаплину [Гайдай 1969, с. 113]. Элементы эксцентрики здесь, как и гротеск, выступают средством воссоздания гоголевского смеха.

«Ревизор» Газарова – фильм, в котором зритель не найдет ни радостных тонов эпохи Ренессанса, ни комической эксцентрики Гайдая. Работа Газарова более мистичная, темная. Особенно заметными являются метафоры, например связанные с красным цветом: лента на лабардане, блины с джемом, пятна (возможно, метафора крови) у Хлестакова на жилете. И если воспринимать эти пятна как метафору крови, то фигура Хлестакова предстанет перед зрителем не как образ нечистой силы («Бесовское начало... есть и в Хлестакове» [Коневец 2016, с. 149]), а как жертва. Впрочем, жертва мни-

¹Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3, 4 / Сост., подгот. текстов и коммент. И.В. Виноградова, В.А. Воропаева. М.: Изд-во Моск. Патриархии, 2009. 688 с. (здесь и далее ссылки на это издание даны в тексте в скобках, с указанием страницы).

²Новицкий Е.И. Леонид Гайдай [Электронный ресурс] // Ekniga.org: электронная библиотека. URL: <https://ekniga.org/reader/219824> (дата обращения 03.06.2021).

мая, если весь фильм воспринимать как субъективность, учитывая иминацию в финальной сцене.

В конце разговора о комедии «Ревизор» необходимо рассмотреть экранизацию «Дело о “Мертвых душах”» Лунгина. Работа Лунгина содержит ссылки сразу на несколько произведений Гоголя, среди которых зритель узнает и «Ревизора». Пьеса, однако, имеет здесь иной сюжет. Элементы этого сюжета условно можно обозначить как детективные: в город N приезжает ревизор-дознаватель, расследующий дело о пропаже Чичикова. Интересно то, что детективная часть экранизации в некоторых местах имеет готический характер. «В городе пропадают люди», – говорит один из персонажей. Тем не менее «Дело о “Мертвых душах”» – это не хоррор, поскольку в нем присутствует сильно выраженное комедийное начало. В фильме авторы акцентируют внимание скорее на игре цитат, абсурдистском действии, жанровых экспериментах (готический хоррор, комедия абсурда). Та же роль у гротеска. В итоге выстраивается особого рода пародия на гоголевские идеи.

Обратимся к последним двум экранизациям гоголевской драматургии – фильмам «Женитьба» и «Русская игра». «Женитьба», как и «Ревизор» 1952 г., является экранизацией, снятой близко к тексту [Горницкая 1985b, с. 19]. Сходство с кинолентой Петрова здесь выражается не только в соответствии тексту, но и в наличии живописной цветовой стилистики. У Мельникова несложно распознать цвета, свойственные мастерам светотеней – Караваджо и Рембрандту. Цвета создают альковную статичную атмосферу, их приглушенные тона как будто бы изображают спальные покои молодой невесты. Стилистике цвета, в частности цветовой символике, в фильме уделено особое внимание. Так, в нем встречаются красные цветы, яблоки с красными переливами, зеркало в красной раме, красный диван, красный шарф у Кочкарева, полотно, где изображена собачка на красной подушке. Все эти символы создают эротическую атмосферу, которая выглядит более разнообразной по сравнению с настроением гоголевского произведения. Ведь в комедии тема любви представлена скорее в диалогах, а не в символике (Кочкарев: «Как рафинат! Белая, румяная, как кровь с молоком, сладость такая, что и рассказать нельзя» [с. 316]). Стоит, однако, заметить, что указанные отрывки описывают не любовь как таковую, а «стихийное желание заправить поскорее свадьбу» [Шамбинаго 2009, с. 520]. В фильме же с помощью разного рода символики подчеркивается женское начало героини – ее красота, страстность (например, в сцене поедания яблока). Она не товар, а в первую очередь женщина, напоминающая нежную фигуру с полотна Рембрандта «Молодая женщина, примеряющая серьги».

Заключительная экранизация – «Русская игра» 2007 г. Сюжет фильма интересен там, что в нем появляется персонаж-игрок по имени Лукино Форца. Итальянец выступает как замена гоголевского Ихарева: он постороннее лицо, которое приезжает в трактир и представляется другим игрокам; ему принадлежит колода карт «Аделаида Ивановна»; в финале он выносит приговор окружающим людям, правда, от имени итальянца, что затрагивает русско-европейскую тему [Янушвиčius 2020, с. 130]. Для фильма, таким образом, характерен более широкий контекст. Неожиданной идеей становится и выбор жанра вестерна. В этом вестерне отсутствует идея борьбы добра и зла, однако имеются многие элементы, свойственные жанру: пейзажи, трактир, карета-дилижанс, герои в костюмах и с цилиндрами (ассоциация с Линкольном), игра на деньги, танцы и др.

Тот факт, что особенности экранизации Гоголя с течением времени изменились, не вызывает удивления. От более классических, или театральных, вариантов режиссеры двигались к новаторству: Гайдай включал в кинотекст приемы эксцентрики, Газаров использовал субъективность. Другие же авторы следовали за более современными традициями западного кино, например за комедией абсурда и вестерном. При этом несоответствие тексту имело место на разных уровнях: на уровне жанра – вестерн вместо комедии, наличие элементов хоррора в комедийном «Ревизоре»; стилистики – дополнительная цветовая символика; образов – дознаватель Шиллер, заменяющий ревизора, итальянец Лукино Форца вместо Ихарева; деталей – гротескный портрет Николая I, яблоки в комнате Агафьи, пятна у Хлестакова на жилете и др. В некоторых случаях, правда, к текстам писателя авторы относились крайне бережно – в «Ревизоре» Петрова, «Женитьбе» Мельникова, где не наблюдается экспериментов с жанром, сюжетом, съемкой. Такая интерпретация обычно характерна для так называемой классической экранизации. Но даже в ней обнаруживаются новые способы прочтения, например через цветовую символику, являющуюся важной чертой гоголевской поэтики. Добавляя цветовую символику и метафорику, авторы одновременно следовали Гоголю и приносили новые значения. Во многих случаях экспериментаторы вступали в диалог с писателем: эксцентрическая съемка, гротеск и абсурд, иллюстрирующие гоголевский смех, субъективная камера, воссоздающая ужасное, и т. п. Иногда, разумеется, в фильмах обнаруживаются и новые интерпретации, как у режиссера Газарова, например. Можно сделать вывод о том, что любая интерпретация несет в себе одновременно и гоголевские черты, и черты индивидуального режиссерского почерка.

Литература

- Гайдай 1969 – *Гайдай Л.* О фильме «Кавказская пленница» // Три кинокомедии / Ред. А.М. Сандлер М.: Искусство, 1969. С. 111–114.
- Горницкая 1985а – *Горницкая Н.С.* Введение // Зримое слово: Кино и литература: диалектика взаимодействия: Сб. ст. / Ред. Н.С. Горницкая. СПб.: Искусство, 1985. С. 3–13.
- Горницкая 1985b – *Горницкая Н.С.* О границах взаимодействия кино и литературы // Там же. С. 14–59.
- Жданова 2018 – *Жданова М.В.* Русская классика в советском кино. М.: Белый город, 2018. 223 с.
- Зоркая 1976 – *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910-х гг. М.: Наука, 1976. 142 с.
- Клопотовская 2011 – *Клопотовская Е.А.* К вопросу о колористическом решении кинообраза // Художник и кинообраз: Из опыта работы художника кино: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, февраль 2010 г.). М.: ВГИК, 2011. С. 5–9.
- Коневец 2016 – *Коневец С.Н.* Хлестаков в страшном зеркале Петра Верховенского: опыт наблюдения над текстом комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» и романом Ф.М. Достоевского «Бесы» // Русский язык и литература в образовательном процессе: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Саратов, 1 декабря 2016 г.). Саратов: Издат. дом «МарК», 2016. С. 145–149.
- Панфилов 1985 – *Панфилов Н.Д.* Школа кинолюбителя. М.: Искусство, 1985. 238 с.
- Тынянов 2001 – *Тынянов Ю.Н.* Об основах кино // Поэтика кино / Ред. Б.М. Эйхенбаум СПб.: РИИИ, 2001. С. 39–57.
- Шамбинаго 2009 – *Шамбинаго С.К.* Изображение любви у Гоголя // Н.В. Гоголь: Pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГА, 2009. С. 498–522.
- Эйхенбаум 2001 – *Эйхенбаум Б.М.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино / Ред. Б.М. Эйхенбаум. СПб.: РИИИ, 2001. С. 13–38.
- Янушавичюс 2020 – *Янушавичюс П.В.* Особенности экранизации и сценического воплощения пьесы Н.В. Гоголя «Игроки» // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: Материалы V науч.-практ. конф. (Москва, 18 мая 2020 г.). М.: Спутник +, 2020. С. 128–132.

References

- Eikhenbaum, B.M. (2001), "Issues of film stylistics", in Eikhenbaum, B.M. (ed.), *Poetika kino* [Poetics of cinema], Rossiiskii institut istorii iskusstv, Saint Petersburg, Russia, pp. 13–38.
- Gaidai, L. (1969), "About the film 'Prisoner of the Caucasus' ", in Sandler, A.M. (ed.), *Tri kinokomedii* [Three comedy films], Iskusstvo, Moscow, Russia.

- Gornitskaya, N.S. (1985), "Introduction", in Gornitskaya, N.S. (ed.), *Zrimoe slovo: Kino i literatura: dialektika vzaimodeistviya* [Visible word. Cinema and literature. Dialectics of interaction], Iskusstvo, Saint Petersburg, Russia, pp. 3–13.
- Gornitskaya, N.S. (1985), "On the boundaries of interaction between cinema and literature", in Gornitskaya, N.S. (ed.), *Zrimoe slovo: Kino i literatura: dialektika vzaimodeistviya* [Visible word. Cinema and literature. Dialectics of interaction], Iskusstvo, Saint Petersburg, Russia, pp. 14–59.
- Klopotovskaya, E.A. (2011), "On the question of the coloristic solution of the film image", in *Hudozhnik i kinoobraz. Iz opyta raboty khudozhnika kino. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Moskva, fevral' 2010 g.)* [Artist and film image. From the experience of a film artist. International conference proceedings (Moscow, February 2010)], VGIK, Moscow, Russia, pp. 5–9.
- Konevets, S.N. (2016), "Khlestakov in the terrible mirror of Peter Verkhovensky (the experience of observing the text of the comedy by N.V. Gogol 'The Inspector General' and the novel by F.M. Dostoevsky 'Demons' ", in *Russkii yazyk i literatura v obrazovatel'nom protsesse. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Saratov, 1 dekabrya 2016 g.)* [Russian language and literature in the educational process, International conference proceedings (Saratov, December 2016)], Izdatel'skii dom "MarK", Saratov, Russia, pp. 145–149.
- Panfilov, N.D. (1985), *Shkola kinolyubitelya* [Amateur filmmaker school], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Shambinago, S.K. (2009), "Gogol's image of love", in *N.V. Gogol'. Pro et contra*, vol. 1, Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, Saint Petersburg, Russia, pp. 498–522.
- Tynyanov, Yu.N. (2001), "On the fundamentals of cinema", in Eikhenbaum, B.M. (ed.), *Poetika kino* [Poetics of cinema], Rossiiskii institut istorii iskusstv, Saint Petersburg, Russia, pp. 39–57.
- Yanushyavichyus, P.V. (2020), "Features of the film adaptation and stage implementation of the play by N.V. Gogol 'The Players' ", in *Mediinye protsessy v sovremennom gumanitarnom prostranstve: podkhody k izucheniyu, evolyutsiya, perspektivy. Materialy V Nauchno-prakticheskoi konferentsii (Moskva, 18 maya 2020 g.)* [Media Processes in the Modern Humanitarian Space: Approaches to Study, Evolution, Prospects., International conference proceedings (Moscow, May 2020)], Sputnik +, Saint Petersburg, Russia, pp. 128–132.
- Zhdanova, M.V. (2018), *Russkaya klassika v sovetskom kino* [Russian classics in Soviet cinema], Belyi gorod, Moscow, Russia.
- Zorkaya, N.M. (1976), *Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910-kh gg.* [At the turn of the century. At the origins of mass art in Russia in the 1900–1910s], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Мария О. Булавина, аспирант, Ивановский государственный университет, Иваново, Россия; 153025, Россия, Иваново, ул. Ермака, д. 39; bulavmaria@yandex.ru

Information about the author

Maria O. Bulavina, postgraduate student, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia; bld. 39, Ermak St., Ivanovo, Russia, 153025; bulavmaria@yandex.ru