

УДК 791.43+82.09+821.161.1.09

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-65-108

Статья получена 04.12.2021, отредактирована 24.12.2021, принята 29.12.2021

Артём Николаевич Зорин*

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,
410012, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11,
Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова,
410028, Россия, г. Саратов, ул. Рабочая, д. 23.

Researcher ID: D-3015-2017
ORCID: 0000-0002-2342-4039
e-mail: art-zorin@yandex.ru

Даниил Леонидович Рясов

Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека,
119019, Россия, г. Москва, Никитский бульвар, д. 7А

Researcher ID: AAD-3898-2022
ORCID: 0000-0003-0453-8097
e-mail: ryasovdaniil@yandex.ru

Виждан Аднан Мохаммед

Университет Дияла,
32001, Ирак, Дияла, г. Баакуба, ул. Мурадия
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского,
410012, Россия, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11

Researcher ID: AAD-4124-2022
ORCID: 0000-0003-1481-7057
e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

Для цитирования

Зорин А.Н., Рясов Д.Л., Мохаммед В.А. Вечная ревизия. Экранизации гоголевских текстов в XXI в. // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 65–108. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-65-108>

Вечная ревизия. Экранизации гоголевских текстов в XXI в.

Аннотация. Режиссеры постсоветской эпохи искали новые эстетические опоры в образности Гоголя, переходя от чистой сатиры с обличением дореволюционной системы к абсурдистскому гротеску. Значительное влияние на это оказали гоголеведческие открытия 1990-х–2000-х гг. и актуализация трактовок творчества Гоголя рубежа XIX–XX вв., неприемлемых в советском литературоведении. Экранизации испытали как непосредственное влияние театральных постановок («Ревизор» Сергея Газарова), так и опосредованное — сложившейся к этому времени традиции сценических решений гоголевских сюжетов. Перенесение драматургии Гоголя на экран в XXI в. дало режиссерам и сценаристам возможность максимальной актуализации и социальной заостренности сюжетов. Тема ревизии как образа Страшного суда в XXI в. трансформировалась в подобие полицейского детектива. Большинство героев экранизаций в результате сценарной реинтерпретации оказывалось связано с полицией / спецслужбами, следствием, расследованием, с реальным возмездием. В постсоветских трактовках идея суда, лежащая для Гоголя в моральной плоскости, связывается с проблемой земного возмездия и возмездия предельно конкретного, рассчитанного на зрителя криминальных сериалов. На этом фоне итоговая для десятилетия кинопрочтений экранизация «Мертвых душ» Г. Константинопольского откровенно аккумулирует и травестирует предшествующую традицию представления гоголевских детективных сюжетов. Фильм актуализирует вопрос о положительном герое, проблеме трансформации памяти, ответственности кино перед обществом в период утраты литературоцентризма.

Важнейшая для Гоголя тема неполноценности духовной жизни современника, его тотального одиночества также оказалась актуализирована в целом ряде мотивов, таких как: отсутствие основ для взаимопонимания любящих людей («Женитьба», 2009), смещение традиционных гендерных ролей («Счастливый конец», 2010), приватизация национальной памяти и подведение итогов неоформившейся эстетики нового русского кино «потерянным поколением» 1990-х («Мертвые души», 2020).

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, экранизация, драматургия, креативная рецепция, «Вий», «Мертвые души», российский кинематограф

УДК 791.43+82.09+821.161.1.09

Received 04.12.2021, revised 24.12.2021, accepted 29.12.2021

Artem N. Zorin*

Saratov State University,
Astrakhanskaya, 83, korp. 11, 410012, Saratov, Russia;
Saratov State Conservatory,
Rabochaya, 23, 410028, Saratov, Russia
Researcher ID: D-3015-2017
ORCID: 0000-0002-2342-4039
e-mail: art-zorin@yandex.ru

Daniil L. Riasov

Gogol's House — Memorial Museum and Research Library,
Nikitsky Boulevard, 7A, 119019, Moscow, Russia
Researcher ID: AAD-3898-2022
ORCID: 0000-0003-0453-8097
e-mail: riasovdaniil@yandex.ru

Wijdan A. Mohammed

University of Diyala,
Al-Mouradia, Baqubah, 32001, Diyala, Iraq;
Saratov State University,
Astrakhanskaya, 83, korp. 11, 410012, Saratov, Russia
Researcher ID: AAD-4124-2022
ORCID: 0000-0003-1481-7057
e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

* Corresponding author

For citation

Zorin A.N., Riasov D.L., & Mohammed W.A. Eternal Revision: Screen Adaptations of Gogol's Texts in the 21st Century. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (4), pp. 65–108. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-65-108>

Eternal Revision: Screen Adaptations of Gogol's Texts in the 21st Century

Abstract. Post-Soviet era directors have been searching for the new aesthetic footholds in the images of Gogol's works. Starting from pure satire denouncing the pre-revolutionary system, they have moved on to the absurdist grotesque. This was significantly influenced by the discoveries of Gogol scholars in the 1990s–2000s and the actualization of the interpretations of Gogol's works created at the turn of the 19th–20th centuries, which were inconceivable for Soviet literary criticism. Screen adaptations have been affected both directly—by theatrical productions of Gogol's oeuvre, and indirectly—by a long tradition of stage appeals and directors' decisions on his stories. The transfer of Gogol's dramaturgy into the 21st century gave film directors and screenwriters the opportunity to maximize the relevance and social sensitivity of the plots. In the 21st century, the theme of an inspection as an image of the Last Judgment has been transformed into a semblance of a police detective. Most of the characters are related to the police or special services, to investigations, to real retribution. While for Gogol the idea of judgement lies in the moral plane, in post-Soviet interpretations it is usually associated with earthly requital, and an extremely explicit one, tailored to a crime TV series audience. Against such a background, Grigory Konstantinopolsky's film adaptation of *Dead Souls* summarizes a decade of Gogol film interpretations. The story of Chichikov blatantly accumulates and travesties the previous tradition of presenting Gogol's detective plots. The film actualizes the issue of a positive hero, the problem of memory transformation, and cinema's responsibility to the society in the period of losing its literature-centeredness.

The transformation of the spiritual and intimate life of Gogol's contemporaries, which was the most important theme for the writer, was also updated in a number of motifs: the lack of foundations for understanding between loving people (*Marriage*, 2009), the displacement of traditional gender roles (*Happy Ending*, 2010), the privatization of national memory, and summing up the unformed aesthetics of the new Russian cinema by the “lost generation” of the '90s (*Dead Souls*, 2020).

Keywords: Gogol, film adaptation, dramaturgy, creative reception, Viy, *Dead Souls*, Russian cinema

ВВЕДЕНИЕ

Интерпретация гоголевских произведений на экране — как и интерпретация классики в разнообразных вариантах — тема, в последние годы привлекающая все большее внимание исследователей. Экранизация, ремейк, реинтерпретация классического сюжета и элементы креативной рецепции классики требуют последовательного осмысления в процессе смены эстетических доминант — от отечественного литературоцентризма к визуальной культуре, в первую очередь, кинематографической, обладающей самодостаточной, исторически сложившейся эстетикой.

Экранизации произведений Гоголя неизбежно соотносятся с богатой традицией театральных трактовок его произведений. Гоголь по праву считается основателем русского репертуарного театра — именно «Ревизор», а потом «Женитьба» и «Игроки» прочно вошли в репертуар отечественной сцены середины – второй половины XIX в. в ситуации цензурных ограничений «Горя от ума», «Маскарада» и «Бориса Годунова». В гоголевской театральной традиции существует три направления — интерпретация драматургического наследия классика, реинтерпретация его прозаических произведений (инсценировки прозы, креативная рецепция) и ремейки — авторские пьесы на основе гоголевских текстов. При всей близости этих направлений очевидно отличие созданного режиссером сценического текста от новой пьесы по мотивам произведений классика. Режиссер меняет акценты, оставляя букву текста чистой — он может в своей инсценировке или сценической редакции сокращать его, комбинируя с другими произведениями, но все-таки в пределах целостной поэтики автора. Сценический ремейк — это новое произведение, задача которого — приблизить текст к современности, принципиально меняя акценты, адаптируя поэтику автора к формам мышления зрителей другого поколения. По мнению крупнейшего отечественного исследователя театральных адаптаций прозы Н.С. Скорород, это движение навстречу авторскому смыслу на языке других искусств в полной мере отвечает мировоззрению эпохи постмодерна: «Соединение инсценирования с постмодернистскими сценариями и рецептивными сценариями активного чтения (...) вполне органично. (...) Это позволяет расширить понимание феномена и рассмотреть его в нетрадиционном ключе» [1, с. 105]. Ведь, как считает авторитетный исследователь постструктурализма О. Вайнштейн, «акцент на сильном прочтении, проявляющем скрытые потенции текста, дарующем новую жизнь произведению, свойственен и для философской, и для критической мысли последней половины XX столетия» [2, с. 68]. Этот процесс

не ограничивается адаптацией литературного сюжета на языке других искусств, гораздо активнее он проявляет себя в ситуации креативной рецепции, достраивания смысла классического литературного произведения в сотворческом сознании читателя/интерпретатора: «Соотношение открытости / закрытости “творческого потенциала” текста определяется активностью провоцирования читательской интенции на процесс со-творчества. Например, закрытым, заблокированным является “творческий потенциал” текста, принадлежащего массовой литературе, поскольку он ориентирует читателя на однозначные перспективы чтения» [3, с. 19]. Открытые финалы («Ревизор», «Мертвые души»), размытость драматургической интриги, многоуровневость мифопоэтических и мистических контекстов, неоднозначность авторских трактовок собственных произведений и многое другое делает тексты Гоголя крайне притягательными для креативной рецепции. Интерпретаторы вступают в активные сотворческие отношения с классиком, не просто предлагая реинтерпретацию, а выстраивая новую семантическую структуру на основе сквозных сюжетных элементов, объединяющих его произведения в некое метатекстовое пространство.

Наиболее исследованной остается история экранизаций раннего отечественного кино, несмотря на то что часть фильмов не сохранилась и сведения о них остались только в воспоминаниях и отзывах рецензентов. В частности, последовательно исследован цикл кинофильмов пионера мировой кукольной анимации Владислава Старевича [4] — «Страшная месть» (1913), «Ночь перед Рождеством» (1913), «Вий» (1913), «Портрет» (1915). Фильмы во многом оказались веховыми в формировании принципов киноинтерпретации литературной классики, в разработке киноязыка новых экранных жанров, а также в открытиях ряда приемов комбинированной съемки (превращение в кадре черта из человека в маленькую куклу, прыгающую в карман Вакулы). Важно и то, что именно экранизация «Страшной мести» была первым российским фильмом в европейском кинопрокате, а также первым фильмом, получившим международную кинопремию — золотую медаль на Международной выставке в Милане [5, с. 220–248].

Не только российские, но и все мировые режиссерские интерпретации гоголевских произведений в XX веке восходят к двум формам трактовки «Ревизора» — реалистической, закреплённой в спектаклях Станиславского 1920 г. с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова, и модернистско-апокалиптической Мейерхольда 1926 г., в которой, по словам Андрея Белого, ему удалось поставить «не Гоголя, а ultra Гоголя», синтезировав в единое зрелище множество элементов художествен-

ной поэтики классика¹. Первая стала важнейшим этапом в становлении актерской методологии Станиславского и М. Чехова, вторая — вехой в истории мировой режиссуры. Любое театральное обращение к наследию Гоголя неизбежно связано с этими двумя линиями и их развитием — все художники последующих эпох отталкивались от них как от исходной точки актуальной традиции и пытались «потягаться» с достижениями классиков, избежав открытого эпигонства.

Современные исследователи все больше внимания уделяют мощнейшему интерпретационному потенциалу текстов классика — «Гоголь был одержим мнением читателей» [7, р. 132], что объясняет его постоянный выход на диалог с аудиторией как в скрытой в тексте произведения форме, так и в виде открытого комментария. Режиссеры не могут не учитывать этого постоянно проступающего посыла при обращении к его текстам.

Сейчас к отдельным экранизациям сочинений Гоголя прикован немалый исследовательский интерес: с каждым годом появляется все больше научных статей, анализирующих те или иные аспекты адаптаций, историю их появления. Важным стал выход в 2009 г. серии работ о текстах Гоголя на экране [8; 9], а подлинным событием — «Гоголевский кинословарь» [10], позволивший оценить масштаб режиссерского интереса к трудам классика: только отечественных проектов за сто лет нашего кинематографа оказалось 136.

В статье предпринимается попытка на фоне актуальной театральной традиции интерпретаций Гоголя обозначить системные процессы и мотивы в экранизациях произведений великого писателя, главным образом с использованием фантастических элементов — как органичных для природы гоголевского текста, так и неожиданных для культурного контекста его эпохи и поэтики автора.

ЭКРАНИЗАЦИИ ДРАМАТУРГИИ — XXI

Практически каждый отечественный режиссер на определенном этапе творчества решает на постановку «Ревизора», вступая в диа-

¹ Богатая история изучения мейерхольдовского «Ревизора» могла бы дать значительный арсенал методологических подходов креативной рецепции гоголевской поэтики в режиссерском сознании. Е.А. Кухта обратила внимание на разнообразие и глубину подходов исследователей-современников великого режиссера, отразившееся сразу в трех исследовательских книгах, вышедших в течение года после премьеры его «Ревизора» [6, с. 82–86]. Современные интерпретации «Ревизора», во многом развивающие традицию великого мастера, лишены и десятой доли такого театроведческого внимания.

лог с Гоголем — уникальным интерпретатором своего великого текста, и с Мейерхольдом — конгениальным создателем спектакля по этой загадочной пьесе. История постсоветских постановок и экранизаций демонстрирует яркий сюжет такого рода — фильм «Ревизор» Сергея Газарова (1996) перекликается с его собственным театральным «Ревизором» 1991-го, шедшим с грандиозным успехом на сцене Театра под руководством Олега Табакова². И спектакль, и фильм отразили одну важную тенденцию, свойственную этой пьесе: потенциал актерского участия в сорежиссуре. Гоголь ценил Щепкина в роли Городничего (талантливейший исполнитель становился своего рода камертоном всего действия), поэтому в «Развязке Ревизора» драматург символически закрепил за Щепкиным роль «первого комического актера», а в созданном тогда же очерке о театре в «Выбранных местах...» он обозначил понятие «актера-художника» — прообраза будущей фигуры режиссера. И к символической трактовке образов, и к своей особой театральной миссии Щепкин тогда оказался не готов. Но вся дальнейшая история постановок комедии доказала, что «Ревизор» возможен, когда есть уникальная режиссерская концепция и знаковые актерские фигуры для ролей Городничего и Хлестакова. Спектакль Газарова 1991-го, вероятно, был плодом совместного постановочного творчества в стиле креативного коллективизма «а-ля Битлз», отвечавшем перестроечному духу. Здесь на крошечной сцене табакковского подвала свою первую крупную роль сыграл только выпустившийся из ГИТИСа Владимир Машков (через год начнется его собственная режиссерская карьера — в гротескной стилистике, намеченной именно рисунком роли Городничего), а Хлестакова воплотил другой выдающийся ученик Табакова — Александр Марин, также в этот период начинавший свою режиссерскую карьеру. Сложносплетенное, построенное на множестве комических подходов и ярких актерских решений художественное целое газаровского спектакля сейчас производит впечатление творческого штурма, объединившего три поколения знаменитых студийцев табакковского подвала, активно перенимавших от своего выдающегося учителя ефремовскую эстафету и, в конечном итоге, воплотивших мечту Табакова о плеяде актеров-режиссеров — в духе гоголевских размышлений об «актере-художнике» из очерка «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». И зрители увидели поколение молодых артистов-мыслителей, способных возглавить театр и продолжить великую традицию

² Обращение к опыту театральных интерпретаций Гоголя связано с общим обозначением существующей в культуре самодостаточной интерпретационной традиции и ассоциативностью отдельных творческих подходов на сцене с опытом современного киноэкрана.

(Газаров, Машков, Марин, а также сыгравшие в фильме Газарова Никита Михалков и Евгений Миронов — все они возглавили театры, каждый по-своему воплощая гоголевскую идею актера-художника, способного от «Ревизора» двинуться дальше в понимании вершин театрального дела).

В экранизации «Ревизора», созданной Газаровым спустя пять лет, возник некий эквивалент сценической ситуации знаменитого спектакля, притом, что из всего кастинга в фильм попал только Авангард Леонтьев, игравший одновременно Бобчинского и Добчинского на сцене Табакерки. Городничий-Михалков привнес в кино свою уникальную эстетику, часть своей киновселенной — раздавая указания чиновникам, он словно бы режиссировал хорошо знакомый ему сценарий «общества спектакля», но наткнулся на гениальную пустоту Хлестакова-Евгения Миронова. В спектакле Газарова он играл эпизодическую роль пьяного квартального. В кино мироновский герой олицетворял не столько демоническую пустоту, сколько беспечную чистоту мировоззрения, выходящего на авансцену истории нового постсоветского поколения, начинающего все с *tabula rasa* без императивов — нравственных, интеллектуальных и т.д. — рассыпавшейся империи. Нельзя не отметить, что на съемочной площадке оказалась и значительная часть мужского состава михалковских «Утомленных солнцем», за два года до этого триумфально обозначивших новые стилистические возможности отечественного кинематографа.

Киноверсия «Ревизора» Газарова еще раз подчеркнула сложную театральную природу этого текста, в котором ситуация тотально режиссируемого события и скрытого принципа театра в театре обозначена автором сразу на нескольких уровнях: от фабульной миражной интриги ревизии, деятельными участниками которой оказываются все персонажи, до истории множества авторских комментариев, обозначающих широчайшее интерпретационное поле этики и эсхатологии «Ревизора». Газаров от уморительного сюжета заката империи в спектакле 1991-го перешел к кардинально иной истории, изменившей расклад сил уже к середине 90-х, — к столкновению Городничего как гениального режиссера-государственника с побеждающей наивностью и пугающей пустотой наступающего хаоса.

Газаров создал кинопостановку в почти аутентичных исторических костюмах (в отличие от спектакля) — режиссерская работа с классическим психологическим театром не предполагала никакой перелицовки примет современной Гоголю эпохи, это привело бы к необходимости трансформировать или адаптировать текст и форму актерского существования к современности, когда рушились все нормы,

в том числе этические. А перед создателями «Ревизора»-1996 стояла задача сохранения устойчивых координат заложенного Гоголем многомерного смыслового поля пьесы в рамках возможностей классического русского театра. Спектакль перекликался и с творческими диалогами великих — Станиславского-Мейерхольда, Станиславского-М. Чехова, в первые послереволюционные годы создавших уникальные трактовки «Ревизора». У интерпретаторов 1990-х была возможность подхватить этот диалог — они тоже жили в бурное время тотального постсоветского ревизионизма.

На этом фоне обращение Павла Чухрая к «Игрокам» Гоголя в фильме «Русская игра» (2007) накануне юбилея классика также демонстрирует определенную тенденцию. С одной стороны, камерность — фильм был снят по заказу телеканала «Россия» и не предполагал широкой международной прокатной истории. Но при этом Чухрай собрал в главных ролях ярчайших звезд того времени — Сергея Гармаша, Сергея Маковецкого и Андрея Мерзликина. Сюжет «Игроков» был переименован — от идеи «надувательской земли» создатели фильма перешли к постсоветскому противостоянию Запада и новой России, оправившейся от шока и начавшей играть по правилам капитализма, близким эпохе Гоголя. Индивидуального мастерства Ихарева, ставшего в фильме итальянским авантюристом Лукино Форца (по-итальянски фамилия переводится как «судьба» и явно созвучна игорному фарту), недостаточно, чтобы сдерживать напор залетной тройки шулеров. Блеск угасал при соприкосновении с уникальным темпераментом трех русских картежников, явно тяготеющих в трактовке Чухрая к архетипам былинных богатырей, а также и к универсальным гоголевским типам. Аскетизм гоголевской пьесы сменился в фильме широким пейзажными зарисовками и обстоятельным воспроизведением аутентичных деталей эпохи. Оригинальная сценарная разработка позволила сгладить диапазон эмоциональных перепадов, свойственный персонажам гоголевских пьес, за счет перераспределения авторских реплик. В результате Кругелю отданы все фразы, отражающие суетливость или раздражение, Форца «отдает» все монологические выступления первоисточника Утешительному, но соглашается с ними», а сам Утешительный становится «очень похож своими действиями на Чичикова: спокойный, уверенный, умеющий подстраиваться под людей, готовый на риски, хитрый» [1, с. 131].

В итоге в этих «Игроках» возникает идиллическая картина — Утешительный, Швахнев и Кругель не смогли обобрать русского офицера, за честь которого дружно вступились его товарищи, но эффектно обчистили беззащитного иностранца, решившего половить рыбку

в мутной российской воде. Киноверсия вышла буквально накануне «дела Магницкого» и очень точно отразила реалии того времени. Гоголь, как всегда, оказался идеальным индикатором социально-политических настроений.

«Женитьба» Константина Селиверстова (2009) тоже стала продуктом эпохи. Архаусный по форме фильм идеально вписывался в кинопрокат того времени, почти соседствуя с «Мистером Одиночеством» Хармони Корина или «Синеждоха, Нью-Йорк» Чарли Кауфмана. Ключевые сцены комедии Гоголя, где присутствует Подколесин, взяты как тема, вокруг которой в псевдодокументальном стиле выстроена система вариаций-монологов персонажей нашего времени. Часть монологов обыграна в технике вербатим. Гоголевские тексты даны в форме читки-разбора. Ключевые диалоги служат своего рода камертоном на фоне обытовленных рассказов о превратностях любви. Люди разных поколений и социальных слоев рисуют полную драматизма картину перераспределения традиционных мужских и женских ролей, типичных для российского общества 2000-х. Режиссер пытается выстроить в единый сюжет столь разный опыт личных отношений в середине XX века, в позднесоветской эпохе и в ситуации либертинажа 1990-х.

Помимо наполненных подтекстовыми паузами сцен Подколесина и Агафьи Тихоновны, диалоги Подколесина и свахи, Подколесина и Кочкарева в контексте фильма и в минималистичном режиссерском разборе выстроены так, словно это аберрация сознания главного героя в мучительном споре с самим собой — поток сознания в момент поиска аргументации за и против женитьбы. На глазах зрителя рефлексивный и осторожный Подколесин будто бы раздваивается, дискутируя со своими демонами страсти.

Режиссерская интерпретация актуализирует гоголевские подтексты в реалиях XXI века с его отсутствием цензуры. Документальные и мокьюментарные монологи становятся фоном для создания высокой концентрации современных смыслов в кажущихся абсурдными классических монологах героев «Женитьбы», за которыми скрываются сквозные для гоголевской прозы мотивы: поединка мужского и женского в борьбе за доминирование в трансформирующейся модели семейных отношений нового времени, взаимосвязь эроса и танатоса, как в его ранних повестях, стремление к многозначности и многозначительности бытовой фразы (опережающее предощущение более позднего открытия Чеховым невозможности диалога о подлинных чувствах).



Рис. 1. Кадр из фильма «Женитьба». 2009. Елена Шварева — Агафья Тихоновна

Fig. 1. A still from *Marriage*. 2009. Elena Shvareva as Agafya Tikhonovna³

Селиверстов, комментируя постановку, подробно и в стиле современной этики аргументировал выбор актеров: «Что касается гоголевской части фильма, где разыгрываются сцены из “Женитьбы”, то в роли Подколесина я сразу увидел балетмейстера Тыминского, чей профиль очень напоминает самого Николая Василича. Но даже не это главное. В жизни Тыминский — настоящий жених-маньяк. Он готов жениться в любой момент, много раз на дню и на ком угодно. Прямая противоположность персонажу, которого он играет. (...) Впрочем, да простит меня классик русско-украинской литературы за то, что я выкинул концовку его великой пьесы. И сделал я это под воздействием прекрасных стихов Дмитрия Генералова, где магически звучит последняя строчка “Никуда меня не отпускай!”, и из искреннего уважения к исполнительнице роли невесты, великолепной актрисе БДТ Елене Шваревой, от которой не убежал бы даже такой прохвост, как Тыминский» [12, с. 228].

В ОЖИДАНИИ ВИЯ

Отечественный кинематограф не раз обращался к гоголевской повести «Вий». Три дореволюционные экранизации, к великому со-

³ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rGwkk8hlzDs> (16.09.2021).

жалению, считаются утраченными. Между тем воплотить сочинение на экране пытались такие именитые мастера, как В. Гончаров и В. Старевич. Самой же известной и, можно сказать, хрестоматийной адаптацией по праву считается фильм «Вий» 1967 г., снятый К. Ершовым и Г. Кропачевым. Несмотря на близость финальной версии ленты к первоисточнику, нельзя не подчеркнуть, что изначальный взгляд молодых режиссеров на произведение был весьма самобытным. Сцена полета панночки и Хомя, например, должна была иметь эротический подтекст. «Она обнаженная, он обнаженный... Он схватил ее за волосы, она летит, а он на ней...», — рассказывал в интервью 2009 г. один из создателей картины Г. Кропачев⁴. Намек на данную задумку, как утверждает режиссер, сохранился и в финальной версии, когда Брут избивает ведьму, после чего последняя преобразуется в красавицу. Не менее любопытной могла стать реализация идеи, по которой Вий должен был оказаться не кем иным, как отцом панночки. «И он прошибает пол из земли, немощный старик, немощный. (...) Но вдруг мы замечаем, что лицо-то — сотника», — описывает оригинальный замысел Кропачев⁵. При этом С.Н. Кауфман указывает, что «при описании поместья сотника Гоголь сравнивает с глазом окно, которое текстуально соотносится с открывающимся окном Вия в финале повести» [13, с. 183]. В его характере и поведении обнаруживаются и куда более зловещие черты. «Он сознает себя хозяином жизни других людей, как колдун из “Страшной мести”, и тоже интересуется некими “книгами”, и явно любит дочь иначе, чем следовало бы отцу», — пишет о герое В.Д. Денисов [14, с. 287].

Из-за разногласий с начальством Кропачеву и Ершову не удалось претворить в жизнь свои смелые замыслы. К проекту был подключен Александр Птушко — не раз имевший дело со сказочными сюжетами. Его творческое видение существенно повлияло на фильм. Птушко создал кино в жанре, признанным мастером которого он был уже несколько десятилетий — сказки, пусть и мрачной.

Несомненно, текст «Вия» обладает большим потенциалом для создания на его основе полноценных кинематографических адаптаций. В произведении можно найти множество динамичных и ярких моментов, неожиданные повороты сюжета. При этом отдельные сцены являются крайне привлекательными для создателей фильмов в жанре ужасов. Нельзя не упомянуть и о персонажах — колоритных, фактурных,

⁴ Чубейка Н. Неизвестная версия. Вий: видео // Мой мир (my.mail.ru): сайт. 2016. 3 ноября. 45:31 мин. URL: <https://my.mail.ru/mail/nata.platonova.ivanova/video/404/8984.html> (дата обращения: 20.10.2021).

⁵ Там же.

в ряде случаев — таинственных. Так, немалый интерес представляют собой предыстория панночки и сама жизнь на хуторе, где о нечестивых деяниях дочери сотника, в общем-то, знают все: «Оно хоть и панского помету, да все когда ведьма, то ведьма» [15, II, с. 205]. Так ли уверена героиня в своих намерениях отомстить Хоме? Могла ли она, например, втайне питать надежду на спасение души, подобно берклейской старушке из баллады Р. Саути⁶, что упростила сына-чернеца молиться за нее в течение трех ночей? Над этими вопросами вполне можно порассуждать, рассматривая варианты создания художественного фильма.

Воссоздание образа самого Вия на экране является для кинематографистов настоящим вызовом. Труднейшая и, в общем-то, парадоксальная задача — продемонстрировать зрителям существо с inferнальным взглядом, смотреть на которое главному герою запрещал внутренний голос: пугающее предостережение из повести («Не гляди!» [15, т. II, с. 217]).

Перед нами — загадочный «начальник гномов», косолапый, с «железным лицом»: «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землею, ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли» [15, т. II, с. 217]. По отдельности все указанные элементы представить вполне реально, однако сложить из них единую цельную картину куда проблематичнее. Непонятность и недосказанность вызывают чувство тревожности, определенного дискомфорта. Вместе с этим, остается большой простор для режиссерской фантазии.

Время шло, технологии развивались и давали больше возможностей, чем в конце 1960-х. 2006 год ознаменовался выходом в свет фильма «Ведьма» О. Фесенко. Действие перенесено в США, причем в современную эпоху. В центре повествования — журналист Айван, отправляющийся в небольшой городок по редакционному заданию. Из-за череды обстоятельств герой просится на ночлег в первый попавшийся дом. В предоставленную комнату неожиданно заходит красивая девушка — Мэрил. Не отличаясь строгими моральными принципами, Айван приглашает новую знакомую принять ванну совместно с ним, на что та соглашается. Таким образом, мотив соблазнения, который толь-

⁶ «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» Р. Саути, знакомящая читателя с печальной судьбой ведьмы из Беркли, была вольно переведена на русский язык В.А. Жуковским. Его версия, по ряду наблюдений, оказала существенное влияние на гоголевский замысел. Подробнее об этом тексте см. в комментарии к Полному собранию сочинений поэта.: [16, с. 303–310].

ко пытались обозначить авторы предыдущего фильма, в данном случае получает свое развитие (рис. 2).



Рис. 2. Кадр из фильма «Ведьма». 2006.

Валерий Николаев — Айван Бергхоф, Юхан Ульфсак — Первый помощник шерифа

Fig. 2. A still from *The Power of Fear/Evil* (2006).

Valeriy Nikolaev as Ivan Berkhoff, Juhan Ulfesak as Deputy #1⁷

«В произведении Гоголя главным были вовсе не ужасы, а подтекст. Мир спасет вера. Вот только сам автор с этим и не справился», — смело замечает О. Фесенко в интервью «Московскому комсомольцу»⁸. Действительно, финал его истории существенно отличается от книжного. При этом в фильме нет и самого Вия, что отчасти роднит экранизацию с пьесой Н. Садур «Панночка».

А. Мещанский пишет, что «Садур нарочито выводит образ Вия за рамки своего произведения, а закрытые железными веками глаза Вия заменяет «открытыми и светлыми» глазами младенца Христа». При этом видение понимается исследователем «как действие, направленное на постижение сути явлений» [17, с. 59]. Похожим образом тема взгляда обыгрывается и в «Ведьме»: Айван прозревает метафорически, обращая взор к Богу, что и помогает ему в итоге одержать победу над нечистой силой.

⁷ Источник изображения см. / See the image source: URL: https://www.youtube.com/watch?v=jRUh_EAWaNY&ab_channel=StarMedia / (16.09.2021).

⁸ «Вий» вашему дому: Зрителю предложат на выбор сразу две экранизации Гоголя // Московский комсомолец. URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2006/10/19/176313-viy-vashemu-domu.html> (дата обращения: 15.10.2021)

Отсутствие «начальника гномов» в данной киноленте может объясняться и другим образом. Кинокритик Ю. Гладильщикова приводит, по собственным словам, «легенду», согласно которой авторам пришлось, «сохранив гоголевскую канву, отказаться от персонажа по имени Вий (...) и сменить название с “Вий” на “Ведьма”» [18]. Причина тому — параллельное создание еще одной адаптации повести Гоголя, которой занимался режиссер О. Степченко.

Судя по документальным материалам, работа началась еще в 2004-м⁹, однако итоговый вариант фильма увидел свет только спустя 10 лет, в 2014-м. Это — яркий динамичный аттракцион, в котором также не обошлось без отступлений от привычного для читателей гоголевского текста.

В центре повествования — совершенно новый персонаж, картограф из Гринвича Джонатан Грин, образ которого основан на фигуре французского инженера и путешественника XVII в. Г.Л. де Боплана, занимавшегося, в частности, описанием украинских земель. Введение в сюжет англичанина кажется весьма символичным, учитывая связь повести Гоголя с балладой Саути о ведьме из Беркли. Грину предстоит стать сторонним наблюдателем, а также следователем — в данной интерпретации история с панночкой имеет детективную составляющую.



Рис. 3. Кадр из фильма «Вий». 2014. Дж. Флеминг в роли Джонатана Грина

*Fig. 3. A still from **Viy**. 2014. Jason Flemyng as Jonathan Green¹⁰*

⁹ Вий 3D. История создания: часть 1: видео // YouTube. 2014. 4 февраля. 19:23 мин. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4ol-iPqzDEk/> (дата обращения: 23.10.2021); в «Гоголевском кинословаре» начало работы над лентой датируется 2006 г. [6, с. 88].

¹⁰ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/2328822> (14.10.2021).

В этой связи можно отметить определенную тенденцию: уже в нескольких современных кино- и телефильмах, связанных с биографией и творчеством Гоголя, в сюжет вводится тема следствия и соответствующие персонажи — своеобразные «ревизоры» со стороны, наводящие порядок. Кроме «Вия» с неутомимым Грином можно вспомнить «Дело о «Мертвых душах» П. Лунгина (2005)¹¹, где с фактом исчезновения Чичикова из тюрьмы разбирается дознаватель Иван Шиллер, а также сериал «Гоголь» (2017–2018) — здесь в роли сыщика выступает уже сам Николай Васильевич. С некоторыми оговорками можно внести в данный список и журналиста из «Ведьмы», который по-своему пытается докопаться до правды и даже устанавливает в церкви камеру, чтобы запечатлеть проявления сверхъестественного. Продолжая аналогии с «Ревизором», стоит заметить, что Айван, подобно Ивану Хлестакову (имена совпадают весьма удачно), оказывается принятым за другого человека — священника, и все горожане охотно ему верят.

Возвращаясь к версии 2014 г., подчеркнем, что, по сообщению создателей, за основу была взята ранняя версия «Вия», обнаруженная ими в пятнадцатом издании собрания сочинений Гоголя (под ред. Н.С. Тихонравова, 1900 г.). Разумеется, все редакции первоначальных фрагментов хорошо известны и доступны современному читателю — прежде всего в Полном собрании сочинений Гоголя в 14 т. [15, II, раздел «Варианты»]. Трактовка некоторых эпизодов повлияла на рассказываемую в картине историю. Так, выясняется, что Хома не лишал панночку жизни. При их встрече на реке девушка успела лишь игриво поманить его, заявив, что «ворожила на первого встречного». Таким образом, вновь проявляет себя мотив соблазнения.

Не последнюю роль в киноистории играет и таинственная шкура с множеством приделанных к ней рогов: вначале зрителям не показывают того, кто был в нее облачен; благодаря этому создается интрига. Перед смертью панночка шепчет отцу довольно странные слова: «он знает, кто в овечьей!» Данная реплика берет начало в эпизоде, который не вошел в финальный вариант гоголевского текста. Обратим внимание на фразу, сказанную сотником Хоме: «“Он знает меня, пусть вспомнит только в овечьем”... а что такое “в овечьем”, я не услышал». На это философ замечает, что является обладателем овчинного тулупа: «Может быть, как-нибудь видела, что я шел в нем на базар или куда в другое место» [15, II, с. 558]. Вполне возможно, что данный предмет одежды и преоб-

¹¹ В контексте данной статьи важен не конкретный экранный жанр, формат или способ коммуникации, а сам характер отношений визуального искусства с литературным наследием, в данном случае — трансформация гоголевских текстов на экране.

разовался в жутковатую овечью шкуру так называемого «рогатого чудовища» из киноленты¹².

Вий из киноверсии 2014 г. конечно же не должен был походить на аналог 1967 г. Тогда над этим персонажем трудился лично А. Птушко, однако результат вышел далеко не идеальным. Создание выглядело бесформенным, массивным, нелепым и не соответствовало замыслу К. Ершова и Г. Кропачева. В документальном фильме о классическом «Вие» критик А. Шпагин следующим образом передал реакцию одного из участников творческого дуэта: «Ершов потом вспоминал: ну как вообще в голову могло прийти, что Вий должен быть круглый, как пузырь? (...) Это существо — хтоническое, из подземной глубины мира, это почти скелет, это смерть»¹³.

Примечательно, что О. Степченко и его команда предпочли концепцию, схожую с основной идеей наработок Кропачева и Ершова. Местный Вий — огромный, но при этом исхудавший, не имеющий возможности стоять, «немощный» (вспомним рассуждение Кропачева в одной из приведенных ранее цитат). Вместе с тем, внешне он напоминает не столько «создание простонародного воображения», сколько типичного (разумеется, в рамках изображения в массовой культуре) представителя внеместной цивилизации. Облик его скорее не пугает, а шокирует, что ничуть не умаляет оригинальности.

Идея о наличии у этого создания множества глаз могла быть перенесена в экранизацию из первоначальных гоголевских вариантов: среди прочих существ мы встречаем описание монстра, состоящего из одних только глаз и ресниц [см.: 15, II, с. 583].

«Многоглазый» Вий появляется в середине киноленты, после застолья казаков и, на первый взгляд, напоминает всего лишь галлюцинацию Грина, к которой привело обильное употребление горилки. Здесь можно провести аналогию с нереализованной в советской экранизации идеей, принадлежавшей уже самому Александру Птушко. Мастер задумал переосмыслить финал: «Серьезно совершенно, на уровне Глав-

¹² В контексте повести Гоголя приведенная цитата не представляет особой загадочности, и ответ на вопрос «что такое “в овечьем”» вполне можно отыскать. Когда Горобець, Халява и Брут остановились переночевать у старухи, та предложила ритору место в хате, «богослова заперла в пустую камору, философу отвела тоже пустой *овечий* [курсив наш] хлев» [15, II, с. 185]. Именно там хозяйка и явила Хоме свою истинную ведьминскую натуру. Вероятно, вопрос об «овечьем» должен был намекнуть герою на то, кем именно являлась усопшая. В этой связи линия из фильма, связанная с переодеванием в демонический костюм, кажется не вполне обоснованной и логичной.

¹³ «Вий»: первый советский фильм ужасов: видео // Мир24: YouTube-канал. 2019. 27 мая. 23:58 мин. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NVnRZkNtrcY&ab_channel=%D0%9C%D0%B8%D1%8024 (дата обращения: 20.12.2021).

ка писали сценарий, в котором пионеры что-то говорят о Хоме и говорят о том, что он был пьяницей», — вспоминает Г. Кропачев¹⁴. В случае одобрения этого плана все фантастические события фильма подверглись бы серьезному сомнению. Лишь благодаря настойчивости исполнителя главной роли, Леонида Куравлева, Птушко удалось переубедить.

В работе О. Степченко ключевой становится еще одна фигура — отца Паисия. Авторы также были вдохновлены ранним фрагментом из повести, когда в церковь является священнослужитель. Сценарист А. Карпов так комментирует этот момент: «Священник был из другого селения. То есть не местный, которого все знали, а некий пришлый человек»¹⁵. Паисий и является главным антагонистом всей картины, убийцей панночки. В финале он утверждает, что перед этим дочь сотника искусила и соблазнила его, однако в такое развитие событий верится с трудом, учитывая, что до этого он оглушил Хому прямо на глазах у девушки. Любопытно, что своим именованием этот персонаж отсылает (возможно, неумышленно) к фривольной поэме «Отец Паисий», зачастую приписываемой И. Баркову¹⁶ [см.: 19, с. 222–228]. Заглавный герой этого незамысловатого текста настолько погряз в блуде и пороке, что паства решилась написать на него жалобу.

В финале большой крест сорвался с цепи и пробил пол прямо в том месте, где находился Паисий. Таким образом, его, великого грешника, настигла Божья кара, в отличие от Айвана из «Ведьмы», который, напротив, обратился к вере и сумел спастись.

В ленте немало вызывающих удивление технологий, которыми пользуются персонажи: невероятные оптические эффекты, создаваемые Паисием для устрашения толпы; самоходная карета Грина и причудливое колесо-курвиметр, описать принцип работы которых крайне сложно. Жанровая трансформация предполагает и переформатирование фольклорной фантастики в фантастику научную, ведь оборотническим бунтам противостоят достижения иной революционности — британской промышленной.

¹⁴ Чубейка Н. Неизвестная версия. Вий: видео // Мой мир (my.mail.ru): сайт. 2016. 3 ноября. 45:31 мин. URL: <https://my.mail.ru/mail/nata.platonova.ivanova/video/404/8984.html> (дата обращения: 20.10.2021).

¹⁵ «Вий»: фильм о фильме, 2007–2008 гг.: видео // YouTube. 15:44 мин. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S8KIUQ9c4U0/> (дата обращения: 21.12.2021)

¹⁶ В самом издании данный текст помещен в раздел «Барковиана», где напечатаны сочинения, по-видимому, не принадлежащие перу именитого автора. В более авторитетном собрании предыдущая книга характеризуется не самым лестным образом: «В издании, к сожалению, отсутствуют указания на источники публикуемых текстов и какие-либо иные текстологические пояснения» [см.: 20, с. 547].

Последнее воплощение «Вия» на данный момент можно наблюдать в сериале «Гоголь», имеющем единый сквозной сюжет, который связан с расследованием будущим писателем мистических событий в Диканьке и поиском так называемого «темного всадника». В связи с этим существенно переработаны события повести, изменена история и мотивация персонажей. Так, Хома Брут в данной версии превращен в профессионального охотника на ведьм, экзорциста, чья цель — провести в церкви особый обряд, в процессе которого убитая им колдунья должна очнуться и призвать Вия, а его как раз и хочет истребить герой.

Данный Хома постоянно цитирует Священное Писание, а также умеет читать на так называемой «темной латыни» — «языке заклинаний», как он сам поясняет. В этом моменте довольно хорошо обыгрывается поведение книжного Брута, который также применял в своей практике различные ритуалы: «начал читать молитвы и произносить заклинания, которым научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов» [15, II, с. 208]. Но если он совершал все это в страхе, а под конец и вовсе твердил молитвы «как попало», то Хома из сериала, напротив, — целеустремленный, обученный боец. С другой стороны, с Виём ему, по собственному признанию, уже приходилось иметь дело ранее, так что спокойствие отчасти объяснимо. Возможно, в прошлом Брута могли иметь место события, близкие к тем, о которых известно из истории его книжного прототипа. На это намекает и его выверенный план — использовать ведьму как приманку. Так или иначе, охотник жертвует собой.

В результате столкнуться с Виём и уничтожить его приходится уже самому Николаю Васильевичу. Подземный демон, который дает силу различной нечисти, изображен оригинально: это буквально ожившая гора с деревьями и ландшафтом, которая приняла антропоморфный вид и неведомо как оказалась около церкви. Существо настолько огромное, что может заглянуть внутрь лишь одним глазом. Роль век при этом выполняют многочисленные корни, которые, расходясь, напоминают ресницы. И земля, и корни — значимые атрибуты оригинального Вия — обыграны довольно эффектно. Несколько огорчает, что подробно рассмотреть создание попросту не успеваешь, однако нужно помнить, что и у Гоголя соответствующая сцена развивалась стремительно, буквально за несколько предложений.

Создателям фильма необходимо было связать историю главного героя, основанную отчасти на биографии реального писателя, с персонажами произведений этого автора — обитателями Диканьки. В мифологизированном мире сериала именно личный опыт вдохновил Гоголя на дальнейшее творчество, равно как и встречи с «прототипами»

будущих героев. В рамках подобных условностей кажется закономерной и его личная встреча с Виём. Однако перед сценаристами стояла задача грамотно обосновать эту встречу и саму возможность победы молодого писателя над древним потусторонним ужасом. Указанный момент тесно связан с основным действием всего сериала, в частности — с линией о «темных» чертах личности Гоголя, которая раскрывается и объясняется постепенно, от фильма «Начало» к «Страшной мести».

ГОГОЛЕВЕДЕНИЕ И ПОСТСОВЕТСКИЙ ЛИБЕРТИНАЖ. «СЧАСТЛИВЫЙ КОНЕЦ» ЯРОСЛАВА ЧЕВАЖЕВСКОГО

Вольное воплощение самой знаменитой фантастической повести Гоголя в 2010-м не просто обозначило границы нового социального либертинажа, лишённого жестких моральных императивов, но и стало своего рода итогом нового витка литературоведческих исследований. Смещение истории «Носа» в область низового юмора вполне в духе интереса русской культуры поздней и постсоветской эпохи к раблезианским мотивам, отмеченным М.М. Бахтиным в статье «Рабле и Гоголь», где актуализирована связь повести с игровой стернианской традицией [21], а также к сочетанию у Гоголя стернианства с «непосредственным влиянием народной комики» [21, с. 488]. Хотя здесь необходимо заметить, что такого рода взаимосвязь ещё в 1922 г. обозначал в своих исследованиях И.Д. Ермаков [22]. Рубеж 1990-х–2000-х гг. отмечен возвращением в исследовательскую парадигму модернистских трактовок гоголевского творчества, переизданием и легитимацией психоаналитических, фрейдистских на грани вульгарности¹⁷, а также психиатрических трактовок тем и мотивов его художественных и публицистических текстов¹⁸ и интересом к низовым мотивам мифопоэтики, восходящим к народной культуре [24], [25]. Тогда литературоведы все смелее стали делать предположения о том, что за короткое крепкое словцо прилагалось к слову «заплатанный» в прозвище Плюшкина, в чем скрыты следы сексуальных комплексов героев «Петербургских повестей» или каковы фрейдистские коннотации в самой номинации Вия.

¹⁷ Интерпретация Ермаковым «Шинели» через эдипов комплекс великого писателя и фаллическую символику самого образа шинели, а образности «Носа» как «эмансипирование фаллического символа» [18, с. 279] и, в целом, как проявление комплекса кастрации [22, с. 262–295].

¹⁸ См. переиздание исследования 1904 г. профессора В.Ф. Чижика «Болезнь Гоголя» [23, а также 22, с. 161–195].

Предельно откровенный пересказ классического сюжета под взглядом современника, которому Фрейд заменил Маркса. В ситуации полной свободы нравов новой эпохи в сюжетной структуре «Счастливого конца» Я. Чеважевский подвел итог и зарифмовал свободу интеллектуальных трактовок с уровнями свободы социальной.

Вольный фильм по Гоголю становится не просто лакмусовой бумажкой толерантности общества к уровню свободы обращения с классикой — при всей нарочитой реалистичности гротеска «Счастливого конца», отражающего дух сценической европейской постдрамы, — но еще и итогом долгой и причудливой истории критических и исследовательских трактовок. Причем такая свобода вполне укладывается в либертинаж собственно модернистский — и предреволюционный, и постреволюционный, а не исключительно постмодернистский — она отражает именно дух революционности начала XX века, в полной мере оценившего страх Гоголя перед демонизмом неведомого, скрытого за человеком. В фильме Ярослава Чеважевского комическое превращение уходит в бытовой план — герои сами отказываются от фантастическим образом данных им свободной эпохой ролей, обозначая при этом сформулированный Ермаковым в 1922 г. применительно к «Носу» феномен эмансипации, отъединенности от мужского начала в ситуации бегства органа от своего владельца. Это демонстрирует явный мировоззренческий переход от либертинажа 1990-х к традиционализму 2000-х. Эпоха Мережковского, Гиппиус, Белого и Мейерхольда к этому моменту не просто эстетически реабилитировалась после советского периода, а прекрасно рифмовалась с эстетикой рубежа XX–XXI вв. Дух преобразования мира отвечал этим интенциям.

В «Миргороде» Гоголь вел своего читателя по галерее образов — от величественного свободного прошлого Сечи («Тарас Бульба») через зависимость от женского начала и утрату части мужского в «Старосветских помещиках» и «Вие» к полному измельчанию мужской природы в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». А петербургские повести демонстрировали уже полную беззащитность человека перед миром демонического. «Счастливый конец» — не просто наивный хеппи-энд о воссоединении части и целого. В мировоззренческом ментальном плане имперского российского проекта это действительно можно трактовать как наступление эпохи 2010-х — как времени окончательного устранения угрозы распада федеративного государства, которая была постоянной повесткой дня 1990-х, эпохи небылого/беспрецедентного для Европы XX века либертинажа. «Части тела» Марии Кравченко (2009) — один из ключевых документальных фильмов этого времени.

В одном из эпизодов фильма «Счастливый конец» герой Юра (в исполнении Юрия Колокольников), олицетворяющий обретший самостоятельность орган, находит своего старшего собрата в библиотеке и при возвращении статус-кво — к владельцу — оговаривает себе право периодических походов в читальный зал.

Встреча старого «члена» с молодым как итоговая версия современной проекции гоголевской поэтики на постсоветскую реальность может трактоваться в нескольких плоскостях: как обуздание энергии бесшабашных 90-х, как удерживание позиций литературоцентризма в ситуации вызовов цифровой эпохи (героев тянет в библиотеку), как неизбежное возвращение традиционализма на новом витке национальной истории. При этом многозначность номинации главного героя словно бы отражает ситуацию перехода из перестроечного периода ко времени духовных скреп, когда член общества с явно старым партийным членством в исполнении Александра Филиппенко и молодой, преклоняясь перед несгибаемостью старика в новых условиях постсоветской реальности, сам действует по мотивам самоотречения. Логику добровольного возвращения «блудного» к исправившемуся хозяину (в стартовой точке тоже блудного — что и повлекло завязку сюжета) Юра мотивирует опытом судьбы старшего товарища — видимо, своим бегством лишившего силы обладателя мужского суперэго позднесоветской эпохи. Он словно становится наследником старой «партийной» логики соцреалистического сюжета — с ее классическим торжеством разума над чувствами — и с посещением библиотеки сам становится членом тайной (пенсионерской) партии. Здесь неизбежное обуздание свободы 90-х демонстрирует поворотную точку, когда брутальный герой «Брата-2» или «Чистилища» уже не мыслится как образ тотального самоутверждения.

В интерьере библиотеки психиатрической клиники, куда первоначально помещают «обособившегося» Юру, четко расставлены смысловые фигуры режиссерской концепции. Портрет Вольтера на первом плане — как переключка образа героя фильма с «Простодушным» и спор с идеалом естественного человека, открытое проявление природных инстинктов которого не затмевает нравственных императивов личности. В противоположной Вольтеру части кадра видны портреты Ленина и Маркса с элементами фарсового клоунского коллажа — знак полного поражения коммунистического проекта. Между ними два гоголевских изображения — бюст и хрестоматийный портрет на стене — как отражение постоянно меняющегося в зависимости от эпохи мифа о двух Го-голях, двух отличных друг от друга биографических личностях (в духе идеи раздвоенности сюжета фильма и исходной гоголевской повес-

ти) — великом мастере слова и сухом дидактике, смелом реалисте-критике власти и публицисте-реакционере, духовном мыслителе-подвижнике и певце мистически-чувственного. Бюст классика в паутине — и создатели фильма знают, как ее смахнуть. При этом герой, уткнувшись носом, пытается страстно читать.

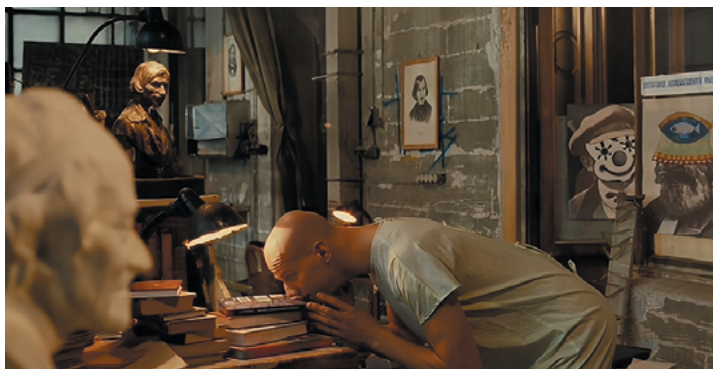


Рис. 4. Кадр из фильма «Счастливый конец». 2010. Юрий Колокольников в роли Юры

*Fig. 4. A still from **Happy Ending**. 2010. Yuri Kolokolnikov as Yura¹⁹*

При всей странной (местами излишне детально проговариваемой) логике фильма — где фабульная канва уходит не в гоголевские подробности, а в попытку нащупать гэги около классического сюжета — Чеважевскому удастся по-настоящему актуализировать классику, совместить натурализм заново открытого фрейдизма и финал постмодерна 90-х с его пьянящим духом крушения крупнейшей империи, — наступление времени, когда игровой опыт эпохи «Мамы, не горюй!» уже не воспроизвести ни в каком сиквеле.

Фильм демонстрирует в определенном роде предельные варианты бесшабашной постмодернистской киноактуализации классики, принципиальной для 90-х, вернее, даже ритуальной в преодолении нормативности советской киноэстетики. «Счастливый конец» демонстрирует завершенность и необратимость этого проекта (если не его поражение).

Созданная на основе новой научной методологии изучения творчества Гоголя в контексте общеэстетического либертинажа лента прекрасно иллюстрирует общекультурную ситуацию как кино, так и всего

¹⁹ Источник изображения см. / See the image source: URL: https://hd.kinopoisk.ru/film/467935af540c1cc58f270cc51fefe093?from_block=kp-button-online&watch= (16.09.2021).

постсоветского искусства в целом. Итоговость проекта 90-х в этой ленте может быть более развернуто осмыслена в рамках современных культурологических концепций Аугусто Дель Ноче. Отечественная литературная классика с середины и до конца XX века в рамках коммунистического проекта была частью незыблемой системы, в которой «идеологический нарратив совпадает с рациональным дискурсом и тем самым исключает априори все формы критики» [26, р. 324]. Выходя из этой ситуации, она оказалась под неожиданным для себя огнем переоценки с оттенком осуждения. Дель Ноче, по мнению Карло Ланчелотти, обнаружил близость между рациональным дискурсом тоталитаризма и отрицающей его контркультурой 1960-х как «повторное проявление этого процесса у сторонников сексуальной революции — через тенденцию к отрицанию рациональности своих противников, характеризуя позицию оппонентов моральной или психологической ограниченностью, такой как «подавленная психология», «фанатизм», «ненависть», «предубеждение» [26, р. 324]. Этот процесс, по Дель Ноче, связан с политизацией разума от имени престижных после Второй мировой гуманитарных наук — психологии, антропологии, социологии и психоанализа. «Последняя в вульгаризированной форме подкрепляла программу сексуального освобождения, рассматриваемую как “борьба с репрессиями” и “нарушение табу”» [26, р. 324]. Сам опыт освоения литературной классики в низовых категориях на новом этапе истории рассматривается как преодоление ее хрестоматийного смыслового ядра, олицетворяющего имперские ценности (единые в образовательном пространстве союзных республик СССР, что стало крайне проблематичным после 1991 года). По Дель Ноче, в режиссерской концепции можно увидеть констатацию нового тоталитаризма с его ограничением свободы до удовлетворения инстинкта, а также критику этого «тоталитаризма технической деятельности, [при котором] вся человеческая деятельность интерпретируется как абсолютное стремление к трансформации и обладанию» [27, р. 12].

Еще более в киноистории о предельной маскулинности и ее укрощении можно обнаружить отражение концепции Аугусто дель Ноче о кризисности «массового либертинизма», и его же мысли о наибольшем разрушительном воздействии либертинизма для тех пространств, где произошел решительный отказ от утопического социализма. В значительной мере фильм показал, насколько фигура Гоголя в рамках нормативной эстетики оказывается заложником идеологии.

Заглавный персонаж не помешает Колокольникову, исполнителю самой откровенной роли отечественного кино в этой экранизации Гоголя, сыграть главных героев в семейных фильмах, в частности, в очень

популярной мелодраматической комедии Марии Кравченко «Завтрак у папы». При этом повадки героя в начале фильма отсылают к забываемому образу гипертрофированной маскулинности «Счастливого конца», которому постепенно необходимо — как в классическом романе воспитания — пройти круги инициации ради обретения отеческого статуса (крайне удачное название фильма, отсылающее к разным ассоциативным пластам от «Завтрака у предводителя» И.С. Тургенева и «Завтрака у Тиффани» Б. Эдвардса или как минимум двум «Завтракам на траве» до гоголевского Хлестакова, который упоминанием о завтраке принимающих его чиновников в четвертом действии «Ревизора» разрушает представление зрителя о (единстве) времени великой пьесы).

«Счастливый конец» построен на бенефисных мужских ролях, предполагающих как эксцентрику в духе биомеханики Мейерхольда (Юра в исполнении Ю. Колокольникова), так и балансирование на грани между клоунадой и психологическим рисунком соцреалистического плана в ситуации перековки маскулинного героя в персонаж, тонко чувствующий и ответственный. Героине Анны Тараторкиной Алёне достается в фильме рисунок роли, сравнимый только с ролью воспитательницы Татьяны Кирилловны из популярной детской телепередачи «АБВГДейка» — уравновешенного и снисходительного социально обеспеченного взрослого среди впадающих в детство клоунов (играющий пенсионера Александр Филиппенко — как раз из первого состава этой легендарной передачи, и играть ему приходится именно в знакомом с юности стиле, ощущение продолжения «АБВГДейки» создает и сохранение настоящих имен исполнителей главных ролей у их героев). Таким образом, гоголевский «Нос» становится поводом создать русский вариант синтетической комедии о войне полов и мужском искуплении грехов маскулинности — в XXI веке, когда гендерные роли причудливо перераспределяются.

ВОЗМОЖНОСТЬ ЭПОСА

В 2009 году на экраны вышла киноэпопея «Тарас Бульба» — высокобюджетная историческая костюмная картина Владимира Бортко, во многом следующая букве Гоголя, но допускающая важные отступления от оригинала (например, в ленте Тарас лишается жены, которую убивают поляки (что служит дополнительной мотивацией для дальнейших действий); возлюбленная Андрия рождает сына, в результате

чего род старого казака не прерывается). Важно, что экранизацию делал именно Бортко, автор нового русского петербургского кинотекста и киноэксперт по булгаковской мистике, режиссер с последовательным представлением о возможностях киноэпики на современном российском экране, что последовательно отразилось в образцовой для своего времени эпической криминальной телесаге с элементами вестерна «Бандитский Петербург. Адвокат». При этом сама титаническая фигура Тараса Бульбы, идеально воссозданная Богданом Ступкой, отвечала актуальному социально-политическому запросу — демонстрации многовекового исторического единства братских народов. «Бортко удалось передать важный для Гоголя смысл повести: мы все, люди и народы, должны не разделяться, а, наоборот, объединяться перед лицом общего врага — Зла. Зло в самом человеке» [28, с. 207]. С. Яровой, детально проанализировав концепцию экранизации на фоне мировой истории экранизаций повести, обнаруживает в ней бережное отношение режиссера к постоянно присутствующим в прозе Гоголя элементам театральности — «многие эпические произведения несут на себе печать драматургического мастерства (...), несомненно, многие эпизоды своих произведений Гоголь видел именно как театральные сцены» — «великий мастер живописал: строил художественное изображение по законам прежде всего зрительного восприятия: мы видим образы, как будто смотрим фильм» [28, с. 204]. Режиссерское мышление Гоголя-писателя соотносится с его стремлением к изображению сцен, выстроенных по законам внутрикадрового монтажа. Молли Брансон определяет важнейшую роль глубинной перспективы в описательности гоголевской прозы — именно она пространственно репрезентирует самому широкому читателю национальную картину мира. «В надежде увидеть всю Россию — со строгих проспектов Санкт-Петербурга или возвышенных холмов Рима — Гоголь осознает способность линейной перспективы передать все — западное или незападное, кажущееся важным или, наоборот, тривиальным — доступное для зрения и художественной репрезентации» [29, р. 380]. Перспектива устраняет хаотичное и архаичное из впечатления о предмете. «Перспектива позволяет Гоголю структурировать отношения с неуправляемой при ином подходе сельской и провинциальной Россией, и такая установка раскрывает литературную жизне-способность национальной образности, а в целом — культурную легитимность русской литературы» [29, р. 380]. Эта лента из всех гоголевских киноинтерпретаций XXI в. изучена литературоведами наиболее последовательно, но детальный и одновременно целостный ее анализ в контексте поисков современных ценностных координат идеального

прошлого после утраты такого в советском хронотопе Гражданской войны — требует отдельного рассмотрения.

Развивая эту мысль, стоит вспомнить, что Гоголь соотносил эпическую описательность «Тараса Бульбы» с пушкинским «Борисом Годуновым», в параллельной работе над повестью экспериментируя с драматическими формами, в частности, с широкими изобразительными возможностями жанра хроники в незаконченной драме «Альфред».

Фильм В. Бортко стал примером исторической экранизации, где реалистичность не предполагала вольностей с художественной мифопоэтикой, характерной для Гоголя-мистика. Однако самим Гоголем «Тарас Бульба» публиковался как часть цикла «Миргород», наряду со «Старосветскими помещиками», поэтому в XXI веке экранизация может быть оценена в контексте близких ей постановок. Заглавная роль Ступки может восприниматься полноценно и в театральной проекции — за несколько лет до Тараса он сыграл на сцене в другой гоголевской повести из первой части «Миргорода», в спектакле Валерия Фокина «Старосветские помещики» по пьесе Николая Коляды. Для Фокина, выдающегося театрального интерпретатора Гоголя рубежа XX–XXI в., в этом идилическом на первый взгляд сюжете сошлись, по точному замечанию Григория Заславского, две важнейшие линии творчества: интерес к «другому Гоголю» и тема любви к смерти [30]. Развивая эту мысль, хочется отметить вагнерианский размах фокинского прочтения — для 1990-х вагнеровский трагизм с ощущением заката эпохи и крушением пантеона богов составлял такую же доминанту, как и для поэтов времен революции 1917-го, поэтому *liebestod* старосветских супругов в метамузыкальной атмосфере, отсылающей к «Тристану и Изольде», был именно гимном такой любви героев, прощающихся с новым неведомым веком. «Развертывание гоголевской горькой “тоски по человеку” и “человеческому” в сопрягающийся с главной сюжетной линией пласт действия режиссер очевидно и считал одной из своих принципиальных задач» [31, с. 122]. В итоговой инсценировке «драматизм и даже трагизм открывается не прямым противодействием персонажей, а открытием и проявлением их истинных природных свойств в свете подспудно существующей, растворенной, заслоненной повседневностью устойчивой и неотвратимой экзистенциальной трагичности человеческого бытия» [31, с. 125]. Мистическая трактовка повести демонстрировала зрителю 2000-х масштаб уходящей натуры — в молодости соприродный Бульбе, герой обречен доживать свой славный, полный сражений и побед век в герметичном раю глубокой провинции. Эти две роли Богдана Ступки образовали отчетливую, в духе гоголевской циклической поэтики, композицию.

НАСТОЯЩИЙ РЕВИЗОР-2014

«День дурака» Александра Баранова (2014) оказался попыткой жестко актуализировать «Ревизора» в реалиях России первой четверти XXI века. Создатели фильма исходили из здоровой идеи — раз великая комедия была острейшей сатирой на современное ей общество, то она потенциально нацелена на такого рода воздействие на зрителя любого времени. Однако здесь, в отличие от остальных постсоветских экранизаций Гоголя, мистические контексты вынесены за скобки. Принятие скрывающегося от коллекторов Ивана Александровича Иванова за высокопоставленного чиновника администрации президента основывалось на фэйковых фотографиях и необъяснимо появившейся у героя машины с солидными номерами.

Фильм стал попыткой перенести хрестоматийный сюжет в форму чистой комедии положений, где нарочито игнорируется многовековой пласт театральной традиции режиссерских диалогов с автором. Выбранный жанр дал возможность представить в художественной комической форме реальные проблемы общества, контрастирующие с вселенной российских телесериалов о «справедливых ментах», — попытки в правоохранительных учреждениях, коллекторский беспредел, тотальная коррупция — рудименты 1990-х. Обновленная история Хлестакова — история нового маленького человека, лишенного возможности встроиться в предельно структурированную социальную иерархию.

Идея неизбежного возмездия для представителей власти со стороны Следственного комитета трансформировала гоголевский тип комедии-трагедии в сюжет мольеровского типа, когда герои не выходят за пределы данных им масок и не демонстрируют сложность характера. Несмотря на название, фильму не удается удержать повествование в пределах классических суток, как это обозначено в самой гоголевской комедии. Однако связь с театральной традицией — в данном случае оперных трактовок «Ревизора» — сюжет «Дня дурака» обнаруживает²⁰. Она проявляется в решении линии Хлестакова и дочери местного «городничего» — молодых героев связывает вспыхнувшее романтическое чувство, которое не завершится в момент разоблачения и откроет им путь к новой жизни. Созданные незадолго до этого оперные спектакли «Ревизор. После комедии» Романа Львовича (2006) и «Возвращение Хлестакова» Гизелера Клебе (2008) успешно демонстрируют, как по законам классической драмы, но в рамках оперной формы оправдывается неразрывная эмоциональная связь между Марьей Антоновной

²⁰ Подробнее о вариативности актуализированных финалов великой гоголевской комедии в мировой опере XXI века см.: [32].

и Хлестаковым, героями-олицетворениями пороков и надежд нового поколения.

Создатели «Дня дурака» изначально признают невозможность вызвать у современного зрителя эмоциональное потрясение в «немой сцене», на которое рассчитывал Гоголь. В момент игры в гольф Городничего парализует — здесь есть попытка комически представить непреодолимый страх перед мнимым ревизором, но при этом намекнуть зрителю, что взамен немой сцены современная кинокомедия не может позволить себе большего. В «Дне дурака» попытка решить финальную сцену в духе трактовок самого Гоголя как «последнюю минуту жизни» героев («Развязка Ревизора») оказалась в стороне от остального гипертрофированного бытовизма шаржировано представленных режиссером характеров. Изобличаемый собственной дочерью Махов/Городничий пытается застрелиться из табельного оружия, вспоминая о чести офицера-десантника. Надвигающееся падение неотремонтированного, а потому закрытого моста через реку, на котором в момент финального выяснения отношений оказываются все герои, призвано олицетворять движение от старой России к новой или от несовершенной к идеальной в духе гоголевских комментариев о «душевном городе» (хотя эта локация так и не становится порталом двух миров).

Последние эпизоды фильма заставляют вспомнить сюжетные линии уже иного, неавторского варианта сиквела к «Ревизору» — «Настоящего Ревизора» князя Д.А. Цицианова, поставленного в столичных императорских театрах после премьерного отъезда Гоголя из Петербурга: в ней настоящий ревизор Проводов вершит справедливый суд над героями комедии, отправляя Землянику на скамью подсудимых, Хлестакова — в армейский гарнизон, а при этом Марью Антоновну столичный чиновник берет себе в невесты. В «Дне дурака» потрясенные произошедшим современные Иванов/Хлестаков и Маша Махова проходят собеседование на поступление в Академию Следственного комитета, явно успешное, и демонстрируют готовность к полной общественно полезной деятельности жизни.

При всей легкомысленности жанра авторам удастся воссоздать в картине атмосферу, аутентичную премьере «Ревизора» 1836 г., — откровенная критика социальных пороков при запросе общества на торжество справедливости. Такая излишне прямая мысль содержит скрытый сатирический вопрос. Упомянутые имперские детали в кино трактовке комедии совпадают с принципиальными для Николая I идейными доминантами пьесы в премьерные дни. Самодержец «дал добро» и на первую постановку осуждающей пороки крамольной комедии,

и на появление дилетантского нравоучительного сиквела Цицианова. И если переключка трактовок двух эпох так близка, как ни в одно другое десятилетие истории отечественного искусства, — то понятно, какой именно социально-политический контекст подразумевает сценарная разработка гоголевской комедии в 2014-м.

ПРИВАТИЗАЦИЯ ПАМЯТИ

«Мертвые души» Григория Константинопольского (2020) в значительной мере опираются на линию кинотрактовок Гоголя в предшествующее десятилетие. Высокобюджетный стриминговый телесериал, вышедший в разгар пандемии коронавируса, предельно актуализировал гоголевские мотивы, при этом вписав его в современный эстетический контекст. В нем можно обнаружить скрытый диалог с полимпсестом «Дела о Мертвых душах» Павла Лунгина по сценарию Юрия Арабова. Но Константинопольский подводит промежуточные итоги десятилетия жесткой актуализации гоголевской классики на экране²¹.

В знаменитом спектакле Миндаугаса Карбаускаса «ПОХОЖДЕНИЕ, составленное по поэме Н.В. Гоголя “Мертвые души”» (Московский театр п/р О. Табакова, 2005, телеверсия — 2007) центральной была тема Чичикова-Арлекина (в исполнении самого популярного артиста десятилетия Сергея Безрукова), ловкость которого не помогала ему вырваться «из грязи в князи». Перемещаясь из поместья в поместье, Чичиков двигал по сцене стену декорации с обветшавшей штукатуркой и обнажившейся дранкой, а за ней сидел очередной цепкий и непредсказуемый чужак, готовый выжать все до предела из выхваченного, приватизированного им куска ветшающего мира. Все они месят грязь, вязнут в этой густой грязи, залившей авансцену, но из нее не выйдет глины для ремонта стен общего дома.

Memento mori в «Мертвых душах» времен коронавируса обозначили движение дальше — стремление новых хозяев жизни к при-

²¹ Большое внимание продюсеров многосерийных телефильмов к экранизациям классики связано с сохраняющимся интересом публики к этому формату — как к вершинным явлениям, так и попыткам обновления канона. Так, по наблюдениям А.В. Шарикова, в десятку самых часто демонстрируемых на центральных отечественных телеканалах художественных фильмов в 2018–2019 гг. (а значит — и самых популярных, по мнению создателей телеконтента) входят три экранизации — «Двенадцать стульев» Л. Гайдая по И. Ильфу и Е. Петрову (5 место) и две киноверсии пьес А.Н. Островского — «Женитьба Бальзамина» К. Воинова (6 место) и «Жестокий романс» Э. Рязанова (9 место) [33, с. 106–107].

ватизации памяти. Эта идея — актуализация одного из посылов фильма: он обыгрывает приватизацию смыслов традиционной культуры современными интерпретаторами. Чичиков у Константинопольского предлагает богатейшим чиновникам города самые почетные места для захоронений — в том числе рядом со знаменитыми деятелями отечественной истории и культуры. Авторы сценария не опускаются до анекдотической трактовки — подобно «Дню дурака» — здесь нет следов знаменитого мема про Чичикова, скупающего мертвые аккаунты в социальных сетях ради приобретения миллионных подписок и славы, или анекдота о диалоге первого лица страны с министрами и губернаторами: «Вы уже все поделили. Не пора ли подумать о людях?» — «Мы подумали, душ по двести-триста на каждого не помешает». Трансформация образа скупаемых мертвых душ идеально отвечает гоголевскому горькому социальному взгляду на действительность. Вместо торговли мертвыми душами бесхозяйственных помещиков — приобретение места упокоения, что должно обозначить как минимум смену приоритетов самоутверждения. Мистическое соединяется с социальным. Страха «последней минуты жизни» как момента ответа за свои поступки, как мига окончательного и Страшного суда в судьбе каждого, о котором Гоголь обстоятельно размышлял в комментариях к «Ревизору», герои современных «Мертвых душ» лишены. Чичиков оценивает их страсти идеей последней минуты жизни, но она раскрывает лишь предельные границы их честолюбия, заменившего совесть. Трансформация символики мертвых душ в современной постмодернистской культуре, как убедительно доказывает Елена Боллинджер, демонстрирует устойчивые дискурсивные модели коллективной памяти [34], поэтому в своем постмодернистском полимпсесте Константинопольский пытается выйти на более высокий уровень диалога с автором. Публикация «Мертвых душ» в 1842 г. для Гоголя была не только социальным жестом в духе «Ревизора», но и отчаянной попыткой сопротивления омертвлению культуры — за время создания поэмы погибли Пушкин и Лермонтов, почти на руках Гоголя скончался талантливый Иосиф Виельгорский. Для Константинопольского великая гоголевская поэма — повод для ревизии кино в ситуации смены в современном обществе литературоцентрической модели миропонимания на киноцентрическую. Маскируя свой сериал под формы актуальных тележанров детектива или походов порочного столичного человека в провинции с финальным перевоспитанием (что делал в свое время и сам Гоголь), режиссер размышляет о природе отечественного искусства, не сумевшего полноценно развить свободную эстетику 1990-х и выстроить из этой мифологии свою

новую законченную систему. И Константинопольский стремится восполнить этот ущерб.

Герои подменяют привычную систему представлений и ценностей иными ценностями — от похорон рядом с эстрадной суперзвездой до упокоения у Кремлевской стены. Атеизм советской эпохи — стремление попасть в полуязыческий пантеон, оказаться ближе к мавзолею (и с этим словно бы уверовать в свое бессмертие). При этом каждый из героев фильма Константинопольского демонстрирует трансформацию, омертвление части системы. Манилов, министр культуры, мечтающий лишь о чувственных удовольствиях, тантрическом сексе и непрерывности счастливого наркотического дурмана — остросатирическая картина трансформаций в системе культуры, опирающейся на инстинкты массового человека и эксплуатирующей их. Собакевич — хозяйственник с бандитскими замашками, способный из любого события и человека извлечь выгоду. Коробочка — взбалмошная наследница одного из денежных потоков, живущая по причудливой жизненной логике. Ноздрев — живое воплощение хаоса национальной идеи, забродившей в отдельно взятом сознании.

Как и в самой гоголевской поэме, в постмодернистской трактовке сюжета Константинопольского ключевой становится фигура Плюшкина. Авторы так же, как и Гоголь, наделяют его развернутой биографией и предысторией. Плюшкин заведует библиотекой — хранит напластования памяти о разных этапах истории российской цивилизации. Как подлинный позднесоветский интеллигент читает фильмы Тарковского — духовный обертон эпохи. Этот герой — простор для режиссерской самоиронии в духе самой великой поэмы. В лирическом отступлении шестой главы Гоголь приводит сравнение впечатлений Чичикова от осмотра деревни Манилова со своим юношеским взглядом на действительность, печально обнаруживая в себе симптомы духовной энтропии, утраты интереса к жизни и, возможно, измены идеалам молодости. Константинопольский вуалирует в монологе Плюшкина, желающего быть похороненным рядом с Федором Бондарчуком, свои, созвучные гоголевской главе мотивы. «О моя юность! О моя свежесть!». Киноман Плюшкин, несостоявшийся кинорежиссер, хочет быть похороненным не рядом с Андреем Тарковским, Сергеем Бондарчуком или Василием Шукшиным, а поблизости от Федора Бондарчука. Константинопольского и Бондарчука-младшего объединяет многое в общем кинематографическом старте смутных 90-х. Оба были символами пришедшего кинопоколения, формирующего новые принципы киноязыка — свободного в игре постмодернистских сюжетов, как, например, в «За 8 ½ долларов»

или «Даун Хаусе». Но не все открытия обновленного киноязыка оказались нужными в новую эпоху. Соотнесенность центральной трагикомической фигуры Плюшкина с самой успешной фигурой в современной отечественной режиссуре ставит вопрос о верности «идеалам юности» и критериях успешности в современной российской культуре (рис. 5).



Рис. 5 Кадр из фильма «Мертвые души». 2020. Плюшкин — Алексей Серебряков

*Fig. 5. A still from **Dead Souls**. 2020. Aleksei Serebryakov as Plyushkin²²*

Одна из важных тем, вырастающая из новых «Мертвых душ» — уход советской элиты. Покидают этот мир последние «священные чудовища», титаны советской индустрии и искусства, влиявшие на ход мировой истории, в чьих судьбах отголоски имперских очертаний сохранились только в распределении последних благ — номенклатурного места на кладбище. «Мертвые души» Константинопольского — торжество номенклатурного советского мышления, сохранившегося в глубинах сознания до сих пор. Оно распространяется на все сферы быта, культуры, распределения благ. То, что не могло позволить себе советское искусство времен расцвета государства — приходилось прибегать к эзопову языку даже при обращении к классике, — смог сформулировать фильм 2020 г. Константинопольский прочел подаренный Гоголю сюжет «Мертвых душ» как творение страстного последователя пушкинской поэтики. Если герои не в состоянии надеть на себя маски вождельных звездных персонажей, но страстно хотят вписать себя в историю — их смыслом жизни становится желание хотя бы упокоиться где-то рядом с великими и в таковом контексте войти в пантеон памяти потомков.

²² Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/1445188/> (16.09.2021).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В экранизациях постсоветской эпохи режиссеры и сценаристы ищут новые эстетические опоры в образности Гоголя. По мере изменения общественных приоритетов, возникновения «новой этики», «новой искренности» экранные интерпретации все больше тяготеют к социально-политической трактовке, перекликающейся с такого рода потенциалом гоголевских текстов. Это во многом диссонирует с мировоззрением самого Гоголя, которому гораздо важнее идея личной ответственности каждого человека за свои поступки — перед самим собой и высшей силой, позволяющая всему обществу через преодоление недостатков «душевного города» думать о создании на земле Града Божьего.

От чистой сатиры с обличением дореволюционной общественной системы режиссеры приходят к абсурдистскому гротеску. Значительную роль при этом играют открытия гуманитарных наук 1990-х–2000-х и актуализация неприемлемых для советского литературоведения трактовок творчества Гоголя в XIX–XX вв. Самодостаточность традиции кинообращений к текстам Гоголя, связанная с зарождением кинофантастики и хоррор-фильма в раннем отечественном кинематографе В. Старевича и ряда других российских кинорежиссеров, развивается на фоне большого влияния театральной истории интерпретации произведений. Широкий диапазон трактовок «Ревизора» от натуралистического до эсхатологического, заложенный самим автором в многочисленных комментариях, открыл сначала театру, а потом и кино возможность метатекстовых режиссерских решений в рамках его целостной поэтики, что оказалось чрезвычайно востребовано отечественным кинематографом постсоветской эпохи. Влияние сценической работы актеров и режиссеров с Гоголем проступает при создании экранизаций текстов классика.

Тема ревизии как Страшного суда — в мейерхольдовской трактовке «Ревизора» воспринимавшаяся как пророческое предостережение современникам, чьи потомки ответят за грехи отцов в горниле революции, — в XXI в. трансформировалась в сюжет наподобие полицейского детектива. Большинство героев связано с полицией/спецслужбами, следствием, расследованием. Следователь Шиллер в «Деле о Мертвых душах» П. Лунгина, фейковый чиновник администрации президента, а в финале курсант Академии Следственного комитета, новый «Хлестаков» — Ванька из «Дня дурака» А. Баранова, Павел в «Счастливом конце» Чеважевского — современный майор Ковалев — помощник милицеских кинологов; в трехчастном «Вие» Е. Баранова молодой чиновник Гоголь — помощник следователя Гуро с множеством аллюзий на эстетику фандоринского цикла Бориса Акунина. В постсоветских трактовках идея

суда, существующая для Гоголя в моральной плоскости, связывается с проблемой земного возмездия, причем возмездия предельно конкретного, рассчитанного на зрителя однотипных криминальных сериалов.

В поле разнородных метатекстовых экранизаций Гоголя выделяется эпическая версия «Тараса Бульбы» В. Бортко, которая в киноистории трактовки классика выполняет функцию, схожую с ролью повести в структуре «Миргорода»: киноэпос обозначает возможность эстетических границ нового национального «абсолютного прошлого» в ситуации утраты прежних доминантных событий национальной культурной памяти, отражающих нравственные императивы (Киевская Русь, Первая русская революция, Гражданская война).

На эпическом фоне обращение режиссеров и драматургов к глубинной мифопоэтике «Вия» может восприниматься как бережная интерпретация целостной поэтики классика в современном искусстве. Сложный итоговый для писателя фольклорный мифологизм «Вия» — как и вся вторая часть «Миргорода» у самого Гоголя — в постсоветском искусстве олицетворяли поражение героя-современника перед вмешательством в мир темных сил, а также утрату некогда сильного положения мужчины на границе фронта постоянно расширяющейся имперской культуры. Кризисность мужской природы, разрывающейся между криминальной маскулинностью и капитуляцией перед женским (юношеским пацифизмом), последовательно раскрывалась в лентах 2010-х. Давший старт такого рода интерпретациям «Счастливый конец» прямолинейно обытовляет гоголевскую «нефантастическую фантастику», но при этом развивает идеи не столько самого «Носа», сколько «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — сюжета о двух не желающих взрослеть мужчинах, не способных взять на себя ответственные отеческие функции. Хэппи-энд «Счастливого конца» указывает на неизбежное завершение эпохи сексуальной свободы и необходимость поиска полноценной мужской роли в изменившихся отечественных реалиях, о которой у героя нет пока никакого представления. Герой-человек, как и герой-орган, при всей своей сверхсексуальности не столько обладают властью над женщинами, сколько оказываются игрушками женских желаний.

На этом фоне итоговая для десятилетия кинопрочтений экранизация «Мертвых душ» Константинопольского репрезентирует Чичикова в образе высокопоставленного федерального чиновника, выполняющего ответственное задание под прикрытием, аккумулируя и травестируя предшествующую традицию гоголевских детективных сюжетов.

Фильм актуализирует вопрос о положительном герое, проблеме трансформации и приватизации памяти, а также ответственности кино перед обществом в период утраты литературоцентризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. Санкт-Петербург: Петербургский театральный журнал, 2010. 343 с.

2. Вайнштейн О.Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса // *Arbor Mundi*. 1992. № 1. С. 50-72.

3. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): дис. ... д-ра филол.: 10.01.08 / Абрамовских Е.В.; Российский государственный гуманитарный ун-т (РГГУ). Москва, 2007. 453 с.

4. Левченко Я. Между куклой и чертом: Владислав Старевиц и экранизация гоголевской фантастики // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 3 (61). С. 164-178.

5. Евсевицкий В. Игровые фильмы Владислава Старевица // *Дресировщик жуков. Владислав Старевиц создает анимацию* / ред.-сост. С. Дединский. М.: Издательство Дединского, 2021. С. 214-353.

6. Кухта Е.А. *Ревизор* Мейерхольда: к вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: сб. ст. / отв. ред. Н.А. Таршис. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2002. С. 82-130.

7. Bojanowska E.M. Writing the Russian Reader into the Text: Gogol, Turgenyev, and their Audiences // *Reading in Russia: Practices of Reading and Literary Communication, 1760-1930* / ed. by D. Rebecchini, R. Vassena. Milano: Ledizioni, 2014. P. 129-142. DOI: 10.4000/books.edizioni.260

8. Колганова А.А. Инсценировки и ремейки как форма интерпретации произведений Н.В. Гоголя // *Девятые Гоголевские чтения: Н.В. Гоголь и русская литература: к 200-летию со дня рождения великого писателя: материалы Международной научной конференции (Москва, 1-5 апреля 2009 г.)* / Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и науч. б-ка, Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: Фестпартнер, 2010. С. 308-315.

9. Кривуля Н.Г. Интерпретация гоголевского текста в фильме А. Алексеева «Нос» // *Девятые Гоголевские чтения: Н.В. Гоголь и русская литература: к 200-летию со дня рождения великого писателя: материалы*

Международной научной конференции (Москва, 1–5 апреля 2009 г.) / Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и науч. б-ка, Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: Фестпартнер, 2010. С. 402–413.

10. Гоголевский кинословарь: аннотированный каталог фильмов: 1909–2009 / Госфильмофонд России; сост.: Е. Барыкин. М.: Парадиз, 2009. 437 с.

11. Янушавичус П.В. Особенности экранизации и сценического воплощения пьесы Н.В. Гоголя «Игроки» // Медийные процессы в современном гуманитарном производстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: материалы V научно-практической конференции (Москва, 18 мая 2019 г.) / Московский педагогический государственный ун-т; под ред. Я.В. Солдаткиной, А.А. Роговского, И.Б. Чернявского. М.: Спутник +, 2020. С. 128–132.

12. Селиверстов К.Л. 12 с половиной, или Моя жизнь в искусстве // Волга. 2011. № 7–8. С. 172–235.

13. Кауфман С.Н. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В. Гоголя // Филология и человек. 2010. № 3. С. 183–189.

14. Денисов В.Д. Славянские и европейские корни «Вия» // Пятнадцатые гоголевские чтения: Творчество Гоголя и европейская культура: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции (Москва, Вена, 23–27 марта 2015 года) / Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и науч. б-ка; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: Новосибирск: Новосибирский изд. дом, 2016. С. 284–291.

15. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / гл. ред. чл.-кор. АН СССР Н.Л. Мещеряков; Академия наук СССР, Ин-т литературы (Пушкинский дом). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1952.

16. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки русской литературы, 1999–. Т. 3: Баллады. 2008. 452 с.

17. Мещанский А.Ю. Художественная интерпретация гоголевских образов в творчестве Н. Садур // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 1. С. 56–60.

18. Гладильщиков Ю. Гоголь-моголь // Московские новости: сайт. 2014. 31 января. URL: https://www.mn.ru/blogs/blog_cinemagladil/89165 (дата обращения: 12.12.2021).

19. Барков И.С. Собрание сочинений. Петрозаводск: Зеркало, 1992. 336 с.

20. Барков И.С. Полное собрание стихотворений / ред.-сост. В. Сажин. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 624 с.

21. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь: Искусство слова и народная смеховая культура // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 484–495.

22. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский / вступ. ст. А. Эткинда и М.И. Давыдовой. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 511 с.

23. Чиж В.Ф. Болезнь Н.В. Гоголя // Чиж В.Ф. Болезнь Н.В. Гоголя: Записки психиатра. М.: Терра, 2009. С. 3–203.
24. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. 590 с.
25. Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти: к вопросу о культурно-исторических основах подсознательного. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2000. 186 с.
26. Lancelotti C. Augusto Del Noce on the “new totalitarianism” // *Communio: International Catholic Review*. 2017. Vol. 44 (2), pp. 323–333.
27. Del Noce A. The age of secularization. Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2017. 270 p.
28. Яровой С.А. «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя: опыты экранизаций // *Stephanos*. 2017. № 6 (26). С. 203–210.
29. Brunson M. Gogol Country: Russia and Russian Literature in Perspective // *Comparative Literature*. 2017. Vol. 69. Issue 4. P. 370–393. DOI: <https://doi.org/10.1215/00104124-4260418>
30. Заславский Г. Любви нет // Независимая газета. 2000. 4 февр.
31. Чепуров А.А. Пляска смерти // Чепуров А.А. Гоголевские сюжеты Валерия Фокина. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010. С. 117–131.
32. Зорин А.Н. Вариативность музыкально-драматических интерпретаций “Ревизора” Н.В. Гоголя в XXI веке // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2018. № 4. С. 82–95.
33. Шариков А.В. Трансляции и просмотры художественных фильмов на российском телевидении: тенденции 2018–2019 годов // *Наука телевидения*. 2020. № 16.1. С. 81–160. DOI: [10.30628/1994-9529-2020-16.1-81-160](https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.1-81-160)
34. Bollinger E. Dead Souls Symbology as Discursive Construction of Memory in Gogol and Barnes // *Slavonica*. 2021. Vol. 26. Issue 2. P. 155-163. DOI: <https://doi.org/10.1080/13617427.2021.1996163>

REFERENCES

1. Skorokhod N.S. *Kak instsenirovat' prozu: Proza na russkoy stsene—istoriya, teoriya, praktika* [How to stage prose: Prose on the Russian stage—history, theory, practice]. Saint Petersburg: Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal, 2010. 344 p.
2. Weinstein O. Derrida i Platon: dekonstruktsiya logosa [Derrida and Plato: Deconstruction of the Logos]. *Arbor Mundi*. 1992. (1), pp. 50–73.
3. Abramovskikh E.V. Kreativnaya retseptsiya nezakonchennykh proizvedeniy kak literaturovedcheskaya problema: Na materiale dopisyvaniy nezakonchennykh otryvkov A.S. Pushkina [Creative reception of unfinished works as a literary problem: Based on additions to unfinished passages of A.S. Pushkin] [Doctoral dissertation]. Moscow, 2007. 453 p.

4. Levchenko Ya. Mezhdru kukloy i chertom: Vladislav Starevich i ekranizatsiya gogolevskoy fantastiki [Between the puppet and the devil: Vladislav Starevich and screen adaptation of Gogol's fantasy]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2003. (30), pp. 195–245.

5. Jewsiewicki W. Igrovye fil'my Vladislava Starevicha [Fiction films by Vladislav Starevich]. In S. Dedinskiy (Ed.), *Dressirovshchik Zhukov: Vladislav Starevich sozdaet animatsiyu* [The bug trainer: Vladislav Starevich creates animation] (pp. 214–353). Moscow: Dedinskiy Publishing House, 2021.

6. Kukhta E.A. “Revizor” Meyerkhol'da: K voprosu o teatral'noy dramaturgii spektaklya [“The Government Inspector” by Meyerhold: On the theatrical dramaturgy of the play]. In N.A. Tarshis (Ed.), *“Revizor” v teatre imeni Vs. Meyerkhol'da* [“The Government Inspector” in the Meyerhold Theatre] (pp. 82–130). Saint Petersburg: Russian Institute of Art History, 2002.

7. Bojanowska E.M. Writing the Russian reader into the text: Gogol, Turge-
nev, and their audiences. In D. Rebecchini, R. Vassena (Eds.), *Reading in Russia: Practices of reading and literary communication, 1760–1930* (pp. 129–142). Milano: Ledizioni, 2014. <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.260>

8. Kolganova A.A. Instsenirovki i remeyki kak forma interpretatsii proizvedeniy N.V. Gogolya [Staging and remakes as a form of interpretation of Gogol's works]. In V.P. Vikulova (Ed.), *Devyatye Gogolevskie chteniya: N.V. Gogol' i russkaya literatura, Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, 1–5 aprelya 2009 g.* [Ninth Gogol Readings: N.V. Gogol and Russian Literature, Proceedings of the International Scientific Conference in Moscow, April 1–5, 2009] (pp. 308–315). Moscow: ANO FestpartneR, 2010.

9. Krivulya N.G. Interpretatsiya gogolevskogo teksta v fil'me A. Alekseeva “Nos” [Interpretation of Gogol's text in the film “The Nose” by A. Alexeieff]. In V.P. Vikulova (Ed.), *Devyatye Gogolevskie chteniya: N.V. Gogol' i russkaya literatura, Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, 1–5 aprelya 2009 g.* [Ninth Gogol Readings: N.V. Gogol and Russian Literature, Proceedings of the International Scientific Conference in Moscow, April 1–5, 2009] (pp. 402–413). Moscow: ANO FestpartneR, 2010.

10. Barykin E. (Ed.). *Gogolevskiy kinoslovar': Annotirovannyi katalog fil'mov, 1909–2009* [Gogol film dictionary: An annotated catalog of films, 1909–2009]. Moscow: Paradise, 2009. 437 p.

11. Yanushevicius P. V. Osobennosti ekranizatsii i stsenedeskogo voploshcheniya p'esy N. V. Gogolya “Igroki” [Features of the screen adaptation and stage performance of Gogol's play “The Gamblers”]. In Ya.V. Soldatkina, A.A. Rogovskiy, & I.B. Chernyavskiy (Eds.), *Mediynye protsessy v sovremennom gumanitarnom proizvodstve: Materialy V nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 18 maya 2019 g.* [Media processes in modern humanitarian production: Materials of the V Scientific and Practical Conference, Moscow, May 18, 2019] (pp. 128–132). Moscow: Sputnik+, 2020.

12. Seliverstov K. 12 s polovinoi, ili Moya zhizn' v iskusstve [12 and a half, or My life in art]. *Volga*. 2011. (7–8), pp. 172–235.

13. Kaufman S.N. "Okno-glaz" v vizual'no-zerkal'noy simbolike povestey N.V. Gogolya ["Window-eye" in the visual-mirror symbolism of N.V. Gogol]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. 2010. (3), pp. 183–189.

14. Denisov V.D. Slavyanskie i evropeyskie korni "Viya" [Slavic and European roots of "Viya"]. In V.P. Vikulova (Ed.), *Pyatnadsatsye gogolevskie chteniya: Tvorchestvo Gogolya i evropeyskaya kul'tura, sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, Vena, 23–27 marta 2015 goda* 47. [Fifteenth Gogol Readings: Gogol's work and European culture: Proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, Vienna, March 23–27, 2015].

15. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy* [Collected works]. Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publishing House, 1937–1952.

16. Zhukovsky V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete works and letters] (Vol. 3). Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2008. 456 p.

17. Meshchansky A.Yu. Khudozhestvennaya interpretatsiya gogolevskikh obrazov v tvorchestve N. Sadur [Artistic interpretation of Gogol's images in the work of N. Sadur]. *Vestnik Pomorskogo universiteta: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University: Humanities and Social Sciences]. 2010. (1), pp. 56–60.

18. Gladilshchikov Yu. Gogol'-mogol' [Kogel mogel]. *Moskovskiye Novosti* [The Moscow News]. 2014. January 31. https://www.mn.ru/blogs/blog_cinema-gladi/89165 (accessed 12.10.2021)

19. Barkov I.S. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Petrozavodsk: Zerkalo, 1992. 336 p.

20. Barkov I.S. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 2005. 624 p.

21. Bakhtin M.M. Rable i Gogol': Iskusstvo slova i narodnaya smekhovaya kul'tura [Rabelais and Gogol: The art of discourse and the popular culture of laughter]. In M.M. Bakhtin, *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics] (pp. 484–495). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975.

22. Ermakov I.D. *Psikhoanaliz literatury: Pushkin, Gogol', Dostoevskiy* [Psychoanalysis of literature: Pushkin, Gogol, Dostoevsky]. Moscow: New Literary Observer, 1999. 512 p.

23. Chizh V.F. Bolezn' N.V. Gogolya [N.V. Gogol's disease] In V.F. Chizh, *Bolezn' N.V. Gogolya: Zapiski psikhiatra* [N.V. Gogol's disease: Notes of a psychiatrist] (pp. 34–203). M.: Terra, 2009.

24. Weisskopf M. *Syuzhet Gogolya: Morfologiya, ideologiya, kontekst* [Gogol's plot; Morphology, ideology, context]. Moscow: Radiks, 1993. 590 p.

25. Ivanitsky A.I. *Gogol': Morfologiya zemli i vlasti* [Gogol: Morphology of land and power]. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2000. 186 p.

26. Lancelotti C. Augusto Del Noce on the "new totalitarianism". *Communio: International Catholic Review*. 2017. 44 (2), pp. 323–333.

27. Del Noce A. *The age of secularization*. Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2017. 270 p.
28. Yarovoy S.A. "Taras Bul'ba" N. V. Gogolya: Opyty ekranizatsiy [Gogol's "Taras Bulba": Experiments of film adaptations]. *Stephanos*. 2017. Issue 6 (26), pp. 203–210.
29. Brunson M. Gogol country: Russia and Russian literature in perspective. *Comparative Literature*. 2017. 69 (4), pp. 370–393. <https://doi.org/10.1215/00104124-4260418>
30. Zaslavskiy G. Lyubvi net [There is no love]. *Nezavisimaya Gazeta*. 2000. 4 Feb.
31. Chepurov A.A. Plyaska smerti [Dance of death]. In A.A. Chepurov, *Gogolevskie syuzhety Valeriya Fokina* [Valery Fokin and Gogol stories] (pp. 117–131). Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2010.
32. Zorin A. N. Variativnost' muzykal'no-dramaticheskikh interpretatsiy "Revizora" N.V. Gogolya v XXI veke [The variety of opera interpretations of "The Government Inspector" by N.V. Gogol in the XXI century]. *Teatr, Zhivopis', Kino, Muzyka* [Theatre, Fine Arts, Cinema, Music]. 2018. (4), pp 82–95.
33. Sharikov A.V. Translyatsii i prosmotry khudozhestvennykh fil'mov na rossiyskom televidenii: Tendentsii 2018–2019 godov [Broadcasting and views of feature films on Russian television: Trends of 2018–2019]. *The Art and Science of Television*. 2020. 16 (1), pp. 81–160.
34. Bollinger E. "Dead Souls" symbology as discursive construction of memory in Gogol and Barnes. *Slavonica*. 2021. 26 (2), pp. 155–163. <https://doi.org/10.1080/13617427.2021.1996163>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АРТЕМ НИКОЛАЕВИЧ ЗОРИН

доктор филологических наук, профессор кафедры
общего литературоведения и журналистики,
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,
410012, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11,
профессор кафедры мастерства актера,
Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова,
410028, Россия, г. Саратов, ул. Рабочая, д. 23.
Researcher ID: D-3015-2017
ORCID: 0000-0002-2342-4039
e-mail: art-zorin@yandex.ru

ДАНИИЛ ЛЕОНИДОВИЧ РЯСОВ

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека,
119019, Россия, г. Москва, Никитский бульвар, д. 7А

Researcher ID: AAD-3898-2022

ORCID: 0000-0003-0453-8097

e-mail: ryaovdaniil@yandex.ru

ВИЖДАН АДНАН МОХАММЕД

ассистент кафедры кино и театра Университета Дияла,
32001, Ирак, Дияла, г. Баакуба, ул. Мурадия
аспирант кафедры общего литературоведения
и журналистики, Саратовский национальный
исследовательский государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского,

410012, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11

Researcher ID: AAD-4124-2022

ORCID: 0000-0003-1481-7057

e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

ABOUT THE AUTHORS**ARTEM N. ZORIN**

D.Sc. (Philology),

Professor at the Department of Literary Studies and Journalism,
Saratov State University,

Astrakhanskaya, 83, corp. 11, 410012, Saratov, Russia;

Professor at the Department of Acting Skills,

Saratov State Conservatory,

Rabochaya, 23, 410028, Saratov, Russia

Researcher ID: D-3015-2017

ORCID: 0000-0002-2342-4039

e-mail: art-zorin@yandex.ru

DANIIL L. RIASOV

Cand.Sci. (Philology), Senior researcher,

Gogol's House — Memorial Museum and Research Library,

Nikitsky Boulevard, 7A, 119019, Moscow, Russia

Researcher ID: AAD-3898-2022

ORCID: 0000-0003-0453-8097

e-mail: ryaovdaniil@yandex.ru

WIJDAN A. MOHAMMED

Teaching Assistant at the Department of Cinema and Theater,
University of Diyala,
Al-Mouradia, Baqubah, 32001, Diyala, Iraq;
Postgraduate student in the Department
of Literary Studies and Journalism,
Saratov State University,
Astrakhanskaya, 83, korp. 11, 410012, Saratov, Russia
Researcher ID: AAD-4124-2022
ORCID: 0000-0003-1481-7057
e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

Авторский вклад

А.Н. Зорин — разработка проблемы исследования и общее руководство;
А.Н. Зорин, В.А. Мохаммед — подготовка обзора, сбор данных и исследование
связи экранизаций Гоголя и театральной культуры; Д.Л. Рясков, А.Н. Зорин —
проведение исследования и сбор данных по экранизациям прозы Гоголя.

Все авторы статьи участвовали в обсуждении полученных исследо-
вательских результатов и подготовке итогового варианта текста.

Authors' contributions

Artem N. Zorin designed the theoretical framework and directed the pro-
ject, Artem N. Zorin and Wijdan A. Mohammed wrote the overview, collected the
data and studied the connection between theatrical culture and screen adapta-
tions of Gogol's works.

Daniil L. Riasov and Artem N. Zorin conducted the research and collected
the data on screen adaptations of Gogol's prose.

All authors discussed the results and contributed to the final version of the
manuscript.