

УДК 304.2

UDC 304.2

**ОСОБЕННОСТИ
КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ ТВОРЧЕСТВА
Н.В. ГОГОЛЯ**

**PECULIARITIES OF CINEMATIC
CREATIVITY OF N.V. GOGOL**

Тарасов Александр Валентинович
кандидат культурологи, старший научный
сотрудник Центра кризисологических
исследований
*Шуйский филиал Ивановского государственного
университета, Шуя, Ивановская область, Россия*

Tarasov Aleksandr Valentinovich
Candidate of cultural studies, Center for Crisis
Researches

*Shuya, Ivanovo State University branch
Fellow, Shuya, Ivanovo Region, Russia*

Мы рассмотрим особенности проявления
кинематографичности в малороссийских повестях
и произведения петербургского периода
творчества Н.В. Гоголя. Визуальность,
монтажность, чередование планов являются
проявлением творческой манеры Гоголя на
протяжении всей творческой жизни, но мы
остановимся лишь на двух периодах его творчества

We consider the particular manifestations of the
movies in the Little Russian novels and works of St.
Petersburg period of N.V. Gogol. Visuality, editor's
taste and changing of scenes are a manifestation of the
creative manner of Gogol throughout the creative life,
but we will focus on only two periods of his work

Ключевые слова: КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ,
МОНТАЖ, ПАНОРАМА, ОБЩИЙ ПЛАН,
КРУПНЫЙ ПЛАН, ДЕТАЛЬ

Keywords: CINEMATOGRAPHY, EDITING, VIEW,
OVERVIEW, CLOSE-UP, DETAIL

Отличительными чертами кинематографичности творческого мышления являются визуальность художественных образов и картин, монтажность их построения, построение образов и картин путем чередования визуальных планов, а так же способность художника создавать и поддерживать ритм внутри происходящего действия.

Монтаж является коренной особенностью кинематографа как искусства. С. Эйзенштейн в исследовании «Диккенс, Гриффит и мы» так писал о сути монтажа, «монтажная единица-клетка» дробится «на цепь раздвоений, которые вновь собираются в новое единство – в монтажную фразу, воплотившую концепцию образа явлений». [7. с.190]

Способность художника видеть мир и воплощать его путем чередования планов – это возможность организации визуальных картин через чередование общих, крупных и средних планов, подчиняясь логике заданного ритма действия. [6. с.45-59]

В начале повести «Сорочинская ярмарка» перед читателем предстаёт удивительно зримый и кинематографически выстроенный вид-

панорама Малороссии в летний день. Движение взгляда автора, а вслед за ним и читателя начинаясь от верха – безбрежного неба, «... полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землёю, кажется уснул». Далее, как и солнечный зной, вместе с песней жаворонка спадает вниз, так и взгляд автора ниспадает на землю, «...вверху только в небесной глубине дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюблённую землю...». А вот и земля уже видна – «...лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы...изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пёстрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками». [2. с.66] Здесь поля и дубравы, сады и река.

В повести Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» ярмарка кинематографично и визуально сравнивается с водопадом: «Вам, верно, случилось слышать где-то валящийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула и хаос чудных неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки?..» [2. с.70] В мировоззрении славян водная стихия занимала значительное место. Представление о том, что вода отделяет земной мир от загробного и служит границей, которую преодолевает душа на своем пути к «тому» свету, известно многим народам. Например, древнегреческий миф о Хароне, переплавлявшем души через Стикс. Вода смывает грехи и болезни, уносит с собой всю грязь, например, Таинство Крещения, происходит именно в воде. Вода является колыбелью жизни, но в то же время тесно связана со смертью и забвением, вода амбивалентна, это пограничная субстанция. Поэтому сравнение Сорочинской ярмарки с водной стихией следует интерпретировать как указание на особое значение ярмарки. Ярмарка – это особый хронотоп, где возможно все, что

удовно; это некая пограничная область, некий портал, через который нечистая сила может проникнуть в обыденную жизнь, чем она и пользуется. Следует заметить, что в другое время и в другом месте «красная свитка» появиться не может, в этом особенность представления о проклятии.

Сначала нам предстаёт вся ярмарка, большая, могучая наполненная людьми и товаром. Самый общий план – панорама. Затем общий план едущих на ярмарку усталых крестьян и, наконец, общий план воз одного из торговцев. «Одинок в стороне тащился на истомлённых волах воз, наваленный мешками, пенькою, полотном и разною домашнею поклажею...». После этого Гоголь даёт яркие визуальные портреты – крупные планы самого хозяина «в чистой полотняной рубашке и запачканных полотняных шароварах хозяин. Ленивой рукой обтирал он катившийся градом пот со смуглого лица и даже капавший с длинных усов...» и его дочери «с круглым личиком, с чёрными бровями, ровными дугами, поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбающимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами...». [2. с. 67] Внутри портрета появляются точные и зримые детали.

В повести «Майская ночь, или Утопленница» одним из главных эпизодов повести является видение Левко возле старого дома у пруда. Переход из реальности в сон сглажен, поэтому нельзя четко обозначить границу потустороннего. Только появившееся «странное, упоительное сияние примешалось к блеску солнца». Да, «серебряный туман пал на поверхность». [3. с.131] Вот те удивительные визуальные изменения природы, которые указывают на новую сновидческую реальность.

В конце повести «Пропавшая грамота. Быль, рассказанная дьячком ***ской церкви», автор подчеркивает некую измененность сознания во время сна: жене героя во время его путешествия снится «всякая

чертовщина». Это отражает представление о вещих снах, о возможности человека чувствовать тревогу, если с близкими случаются неприятности. Время общения человека с нечистой силой вновь оказывается растянутым и неопределенным, остается неясным, сколько времени провел герой в чертовом лесу.

Повесть «Тарас Бульба». После встречи вернувшихся детей, отец и сыновья садятся за еду. И здесь Гоголь вновь обращается к визуальному, кинематографическому письму. Описание светлицы начинается с портретов двух «девушек-прислужниц», их характеристики и лишь, потом перед нами предстаёт сама комната. Неспешно панорамой автор представляет нам светлицу и ярко предстаёт не только убранство комнаты, но характер хозяев. Тарас восклицает перед едой – «Не нужно пампушек, медовиков, маковников и других пундиков; тащи нам всего барана, козу давай, меды сорокалетние! Да горелки побольше, не с выдумками горелки, с изюмом и всякими вытребеньками, а чистой, пенной горелки, чтобы играла и шипела, как бешеная». [1. с. 301] «Еда – существенное дело, поглощение еды – похвальная человеческая способность». [5. с.132] Обратим внимание на этот пиршественное изобилие, отвергающее всякий изнеженное любование изысканной едой, и не желающее размениваться на мелочи. Идеал героя – натуральность и полная мера. Еще более похвальна способность к поглощению крепких напитков – вновь обильному, во всю ширь природы. Характерно также желание Бульбы, чтобы горелка «играла и шипела, как бешеная», появляется некий танец напитка. Тем самым предметы еды и питья переходят из неодушевленного ряда в одушевленный. Перед нами возникает живая, дышащая, трепещущая танцующая стихия.

За трапезой постоянно звучит добрая похвала съедаемому и выпиваемому. «Ну, подставляй свою чарку; что, хороша горелка! А как полатыни горелка? То-то, сынку, дурни были латынцы: они и не знали, есть

ли на свете горелка». Проявляется в гоголевском художественном мире и в сознании персонажей важнейшее место физического и телесного начала. Как наибольшее проявления вещественности, визуальности изображаемого. Физическое и телесное начало не изолировано само по себе, не абсолютизировано для человека, но указывает на нечто более возвышенное; с ним связана истинная человеческая духовность ранней, «героической» эпохи народной жизни. Наверное, поэтому у всех народов богатыри на пиру съедают целых быков, баранами закусывают, а «бочками сороковыми запивают». «Физическое, телесное, плотское соотнесено со стихией героического деяния, борьбы с врагами, духом отваги и патриотизма. Еще прямее и непосредственнее выражается эта степень духовности в сценах коллективного танца и пения». [5. с. 133]

Характерные черты гоголевского мастерства замечательно выражены в пейзажной живописи, панорамах природы. Его пейзаж всегда очень лиричен, проникнут сильным чувством, и отличается богатством красок, кинематографичностью. Достаточно вспомнить, давно вошедшее в хрестоматию описание украинской степи.

Украинская природа, яркая и бесцветная, буйная и почти невидимая помогает читателю проникнуть во внутренний психологический мир героев повести. Когда Андрий и Остап, распрощавшись с опечаленной матерью, вместе с Тарасом покидают родной хутор, автор вместо подробного описания того сложного и тяжёлого настроения братьев от прощания с родной матерью, ограничивается одной фразой, данной как некая кинематографическая перебивка: «День был серый; зелень сверкала ярко; птицы щебетали как-то вразлад». [1. с. 309] В ней раскрывается душевное настроение персонажей. Люди расстроены, и все окружающее кажется им лишенным гармонии и единства, и даже птицы щебечут "как-то вразлад". Натура у Гоголя живет напряженной, сложной и многогранной жизнью, почти такой же, как и его герои.

У Гоголя автор-рассказчик первых повестей кажется простаком, восхищающимся тем или иным явлением, за которым читателю открывается истинное значение изображаемого. Так, в повести «Как поспорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» писатель дает жалкую картину провинциального города, чрезмерно превознося те его красоты, которые бы следовало стусевать и спрятать. Главной достопримечательностью Миргорода является лужа. Очень ярко, визуальнo Н. Гоголь описывает этот объект, и мы, читатели, как бы видим вслед за рассказчиком одну за другой картины города, он нас ведёт за собой по улочкам и площадям. «Если будете подходить к площади, то, верно, на время остановитесь полюбоваться видом: на ней находится лужа, удивительная лужа! Дома и домики, которые издали можно принять за копны сена, обступивши вокруг, дивятся красоте её». [4. с. 474]

В повести «Невский проспект» Николай Васильевич Гоголь восторженно отзывается о примечательном месте Петербурга, своеобразном лице города – Невском проспекте. Здесь автор постепенно доходит до сарказма. Мы увидим Петербург, словами Дм. Мережковского – «...этот самый призрачный, туманный, «фантастический из всех городов земного шара», из него «...ползет и расстилается по всей России тот «ошеломляющий туман», та страшная мгла жизни, «египетские тьмы», чертово марево, в которых ничего не видно, видны «какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего»?» [8. С.23] Сначала мы видим первый план-панораму – Невский утром. Это лишь транспортная артерия, соединяющая один район города с другим. Мы видим, что по нему, словами Гоголя, «плетётся нужный народ», спешащий по делам. Но вот визуальнo и достоверно мы видим течение времени, совсем немного, и улица наводняется празднo гуляющими сначала детьми с гувернантками. Следующий план-панорама – «Невский проспект – педагогический Невский проспект». Третий план – Невский щеголей и ветреных кокеток.

Они пришли похвастаться своими шляпками, бакенбардами или жилетами, локонами, глазками или рукавами. Мы визуально видим эту своеобразную «ярмарку тщеславия», выставку «манекенов», где ценятся не естественные человеческие чувства, красота, ум, а выставляются напоказ отдельные «достопримечательности». Кинематографически укрупняя детали, Гоголь показывает, то «...бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь... которым посвящена лучшая половина жизни..», то «...талии, какие вам не снились никогда: тоненькие, узенькие...», а то и восклицает «...а какие вы встретите дамские рукава на Невском проспекте!.. Они несколько похожи на два воздухоплавательных шара...». [9. С.8] Здесь нет людей, а только их выдающиеся детали, нет чувств, а их видимость, причем очень обманчивая, как в кривом зеркале, когда красавица, неземное создание, оказывается продажной женщиной, а пошленькая немочка – добропорядочной матерью семейства, хранящая мужем, умеющим постоять за честь жены. Восхищаясь, ужасаясь, описывая город – место крушения мечтаний и иллюзий. Словами К. Мочульского – «...Гоголь с различных сторон подходит к проблеме зла в любви и в красоте». [10. С.28]

В основе сюжета повести «Невский проспект», две новеллы, герой одной из них художник Пискарев, в центре другой – поручик Пирогов.

Характер Пискарева раскрывается перед нами как бы в двух плоскостях: реальной и фантастической. В первой из них он предстает застенчивым, робким молодым человеком, еще не успевшим вкушать горестей жизни, полным розовых иллюзий и романтических представлений о людях и окружающей его действительности. В этой части повести Пискарев изображен во всей бытовой конкретности. Мимолетная встреча с красавицей на Невском и убогое ее жилище описаны Гоголем

визуально с той стилистической откровенностью, которая вполне соответствовала реалистическому замыслу повести. Но параллельно рисуется Н.В. Гоголем и другой план, характером своим и стилистикой резко отличающийся.

Уже в первом сне Пискарева изображение становится зыбким, эфемерным, полуреальным-полуфантастическим. Автор представляет нам частую смену планов, но при этом и «размывает» изображаемое. Платье красавицы «дышит музыкой», «тонкий сиреневый цвет» оттеняет яркую белизну ее руки, платья танцующих сотканы «из самого воздуха», а их ножки казались совершенно эфирными. В этой полуиллюзорной атмосфере по-новому претворяется образ Пискарева. Он присутствует в этой картине, и его как бы и нет вовсе. А потом следует пробуждение и происходит резкая смена красок и изображения. Плавный последовательный монтаж картин сменяется скачком изображения. Переключение всей тональности повествования. Пискарев просыпается, и взору его опять открывается серый, мутный беспорядок его комнаты. «О, как отвратительна действительность! Что, она против мечты?» – слышится голос повествователя. [9. С.22]

Такое происходит много раз. Во сне Пискарев обретает всю полноту жизни и счастья, наяву – полную меру страдания. Все вывихнуто и ненормально в этом странном и страшном реальном мире, как все искажено в жизни человека. Автор замечает, что спал Пискарев наяву, а бодрствовал во сне. Эти участившиеся метаморфозы стали источником его страданий физических и нравственных и довели, в конце концов, до безумия.

Николай Васильевич гениально заканчивает свою повесть. Здесь уже нет и тени иронии, а лёгкое, летящее перо художника предостерегает молодых простаков от слишком непосредственного любования окружающим. Он пишет: «...лжет во всякое время, этот Невский

проспект», а дальше мы увидим пример постепенного, но устойчивого изменения визуальной картины под воздействием тонких световых полутонов – «...но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск... чтобы показать все не в настоящем виде». [9. С.39]

В повести «Шинель» интересен, наиболее визуален и фантастичен эпилог. История о появлении призрака-мертвеца у Калинкина моста, срывающего шинели с проезжающих и проходящих людей. Калинкин мост, так созвучен с наименованием моста из славянской мифологии – Калинов мост над рекою Смородиною отделяющего мир живых и мир мёртвых, в другой трактовке мир зла и мир добра. [11.] Особенно тонко и кинематографично представлена сцена нападения призрака на «значительное лицо», а в этой сцене финал разговора, где речь покойника представлена не звучащими словами, а визуально, как бы увидена «значительным лицом». При этом Гоголь подробно, ярко и кинематографично описывает покойника, говорящего свои последние слова. Сначала Гоголь показывает крупно деталь – рот «...Рот мертвеца покривился и, пахнувши на него совершенной могилою...». [12. С.150] Далее «значительное лицо» не слышит, а именно видит сказанное призраком. «Замечательная особенность этого текста в том, что в нём опущен, «утаён» глагол, выражающий акт слушанья. Лицо не слышал реплику «мертвеца»! Он её видел. Реплика была немой; она озвучена внутренним, потрясённым чувством другого лица». [5. С.99] Возникает кинематографический приём – внутренний монолог, немой, но слышимый героем и читателем.

Фильм «Женитьба» по одноимённой пьесе Н.В. Гоголя поставлен на киностудии «Ленфильм» в 1977 год режиссером и сценаристом В. Мельниковым. В. Мельников сохранил гоголевский текст максимально,

оставив «в нём всё наиболее выразительное с точки зрения требований экрана». Сцена Агафьи Тихоновны после первого посещения Подколёсиным написана Гоголем как монолог, в котором сочетается робость перед предстоящим замужеством и перипетиями семейной жизни, обычная в предсвадебном ритуале, но при этом с желанием ускорить события. «В фильме эта сцена играет актрисой С. Крючковой вообще без слов». Монолог свой она произносит позже в сцене одевания невесты. «Это обусловлено и психологически и кинематографически: монолог обращён к одевающей её свахе и Арине Пантелеймоновне». [13. С.19.]

Рассмотрим последний монолог Подколёсина в тексте Н.В. Гоголя и в фильме режиссёра В. Мельникова. У Гоголя монолог поставлен в конце текста пьесы. Начальные фразы в Явлении XX и обращены к Кочкарёву и начинается каждый раз словами «благодарю, брат». Далее монолог идет непрерывно в Явлении XXI. Подколёсин на сцене один. Гоголь не расшифровывает адресата монолога, это как бы внутренний монолог. По окончании монолога он прыгает в окно к извозчику. Монолог в фильме начинается словами Подколёсина обращённые к Кочкарёву: «Благодарю, брат, теперь я узнал, что такое жизнь». Кочкарёв быстро уходит. Далее монтажная перебивка, сцена облачения к венцу Агафьи Тихоновны, вслед за ней идёт продолжение монолога. Теперь речь Подколёсина обращена к дворовой девке Дуняше, занимающейся своими делами в комнате. Дуняша уходит. Монолог прерывается и возобновляет его герой с её появлением вновь. Оставшись один, Подколёсин произносит свою ключевую фразу: «А будто в самом деле нельзя уйти!». Свою речь он обращает к портретам родителей невесты и далее продолжает развивать свою мысль и подкрепляет её действием, прыжком в окно, всё это он говорит вновь вернувшейся в комнату Дуняше. По законам кинематографического действия при произнесении монолога всегда нужен собеседник, человек или предмет (например, фотографии) к которому обращено слово.

Как считал Л.Н. Толстой, писатель должен уметь мыслить как словесно, так и яркими зрительными образами, воссоздавать в своем воображении картины описываемой жизни героев, и так же ярко и визуально представлять их в своём творчестве.

Список литературы

1. Гоголь Н.В. Тарас Бульба // Гоголь Н. В. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. 1968.
2. Гоголь Н.В. Сорочинская ярмарка // Гоголь Н. В. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. 1968.
3. Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н. В. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. 1968.
4. Гоголь Н.В. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н.В. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. 1968.
5. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя М.1988.
6. Эйзенштейн С.М. Четвёртое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2.
7. Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 5.
8. Мережковский Д.С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. // Мережковский Д.С. Гоголь и чёт. М., 2010.
9. Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н. В. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. 1968.
10. Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934.
11. Мифологический словарь / Гл. ред. Мелетинский Е.М. М., 1990.
12. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н. В. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. 1968.
13. Горницкая Н.С. О границах взаимодействия кино и литературы. // Сб. Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия. Л., 1985

References

1. Gogol' N.V. Taras Bul'ba // Gogol' N. V. Sobr. soch. V 4 t. T. 1. 1968.
2. Gogol' N.V. Sorochinskaja jarmarka // Gogol' N. V. Sobr. soch. V 4 t. T. 1. 1968.
3. Gogol' N.V. Majskaia noch', ili Utoplennica // Gogol' N. V. Sobr. soch. V 4 t. T. 1. 1968.
4. Gogol' N.V. Povest' o tom, kak possorilis' Ivan Ivanovich s Ivanom Nikiforovichem // Gogol' N.V. Sobr. soch. V 4 t. T. 1. 1968.
5. Mann Ju.V. Pojetika Gogolja M.1988.
6. Jezenshtejn S.M. Chetvjortoe izmerenie v kino // Jezenshtejn S.M. Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomah, t. 2.
7. Jezenshtejn S.M. Dikpens, Griffit i my // Jezenshtejn S. Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomah, t. 5.
8. Merezhkovskij D.S. Gogol'. Tvorchestvo, zhizn' i religija. // Merezhkovskij D.S. Gogol' i chjort. M., 2010.
9. Gogol' N.V. Nevskij prospekt // Gogol' N. V. Sobr. soch. V 4 t. T. 2. 1968.
10. Mochul'skij K. Duhovnyj put' Gogolja. Parizh, 1934.
11. Mifologicheskij slovar' / Gl. red. Meletinskij E.M. M., 1990.
12. Gogol' N.V. Shinel' // Gogol' N. V. Sobr. soch. V 4 t. T. 2. 1968.

13. Gornickaja N.S. O granicah vzaimodejstvija kino i literatury. // Sb. Zrimoe slovo. Kino i literatura: dialektika vzaimodejstvija. L., 1985