

DOI: 10.15393/j9.art.2020.8202

УДК 821.161.1.09“18”+778.534.6

О. А. Кравченко*Донецкий национальный университет
(Донецк)*

1234oksana@bk.ru

**«Если бы я был живописец...»:
проблема интермедиального прочтения повести
Н. В. Гоголя «Старосветские помещики»**

Аннотация. В статье рассматривается проблема интермедиального прочтения повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики», представленного мультипликационным фильмом М. Муат «Он и она». Степень адекватности творческого прочтения Гоголя современным режиссером обусловлена смысловым воссозданием идиллического хронотопа повести. Диалогический характер взаимодействия с текстом-первоисточником определяется тем, что в фильме, ограничивающем историю главных героев лишь взаимоотношениями внутри круга помещичьей усадьбы, сохранена установка Гоголя на противостояние семейно-домашнего пространства силам хаоса и разрушения. Использованный режиссером прием кольцевой композиции является таким художественным фактором, который сопоставим с ключевым «моментом» в живописи, конденсирующим все предшествующие и последующие события. Образное кольцо, сформированное кадрами со старым деревом, можно считать границей идиллии, замыкающей в себе домашний круг. Однако если в повести этот круг разрушается изнутри, то в фильме он творческим усилием режиссера сохраняется и утверждается. Идиллический мир, созданный в повести и воссозданный в фильме, знает о «злом духе» разрушения, но художественные закономерности этого мира нацелены на то, чтобы удержать момент покоя и тихого счастья. Режиссер утверждает любовь как высшую и неизменную ценность человеческого существования. Не следуя буквально тексту «Старосветских помещиков», М. Муат композиционными приемами искусства мультипликации воспроизводит смысловое ядро гоголевской повести.

Ключевые слова: идиллия, мультипликация, спектр адекватности, Гоголь, Муат, интермедиальность, «Старосветские помещики»

Об авторе: *Кравченко Оксана Анатольевна* — доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой мировой и отечественной культуры, Донецкий национальный университет (ул. Университетская, 24, г. Донецк, 83001)

Дата поступления: 10.03.2020

Дата публикации: 25.05.2020

Для цитирования: Кравченко О. А. «Если бы я был живописец...»: проблема интермедиального прочтения повести Н. В. Гоголя «Старосветские

помещики» // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 2. — С. 109–127. DOI: 10.15393/j9.art.2020.8202

Гоголевская повесть «Старосветские помещики» представляет собой произведение, интерпретация которого с самого выхода в свет соединяла в себе полярные и неоднозначные оценки. Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы прояснить тот смысловой состав повести, который актуализирован современной массовой культурой. Мультипликационная версия «Старосветских помещиков», существенно отличная по своей художественной природе от многочисленных «вольных» экранизаций еще одной повести миргородского цикла — «Вий», заслуживает особого внимания как литературоведов, так и искусствоведов. На научные перспективы такого комплексного анализа указывает современный исследователь кино В. В. Марусенков, отмечая, что «вопросы, связанные с использованием художественного пространства литературного произведения в качестве основы образной выразительности кинопроизведения не исследованы в достаточной степени» [Марусенков: 6]. Отметим, что история подобных вопросов восходит еще к 20-м гг. XX в., когда в работах русских формалистов начинается обсуждение самой специфики языка кино. В. Шкловский, в частности, писал о принципиальной невозможности воспроизвести литературное произведение «другими словами», «изменить звуки стихотворения», оставив неизменной его сущность. Язык кино отождествлялся исследователем с «мельканьем серо-черной тени на экране» [Шкловский: 27], и подобное мельканье не способно перевести литературное произведение в иные выразительные формы. Эта категоричность, между тем, преодолевается всем ходом теоретизирования по поводу экранизации как разновидности интерпретации. В этом направлении можно указать на крайность иного рода: Дж. Г. Бойем, например, предлагает считать экранное воплощение самодостаточным художественным явлением, претендующим на автономную значимость [Boyum].

Фильм режиссера Марии Муат «Он и она» предстает как новейшая история Филемона и Бавкиды, переосмысливающая гоголевские интенции древнего сюжета. Что же позволяет

говорить о приверженности режиссера гоголевскому творению, какова степень модернизации, усиления либо трансформаций акцентов исходного произведения? Пути решения этих вопросов намечены в книге И. А. Есаулова «Спектр адекватности в истолковании литературного произведения» [Есаулов, 1995]. Определить степень глубины и направленность интерпретации в данном случае означает понять характер смысловых связей между гоголевской повестью и ее кинематографическим ремейком.

Методологически значима мысль И. А. Есаулова о том, что произведению как художественной целостности присуща «разноаспектность» [Есаулов, 1995: 3].

Итак, о ком рассказывают нам повесть и фильм, кто они, гоголевские герои, представшие два века спустя забавными куколками. Это — две «пародии на человечество» [Белинский: 291], ведущие «низменную буколическую жизнь»¹, или же просто «он и она»? Название фильма снимает социологический пласт интерпретаций, вводя зрителя в более привычную для него, хотя и эмблематически однозначную систему значений. «Старосветские помещики» в фильме М. Муат прочитываются сквозь призму кинематографического архетипа Клода Лелуша «Мужчина и женщина». Однако в этом интерпретационном жесте вряд ли стоит усматривать упрощение. М. Муат не столько дублирует в названии инокультурную матрицу, сколько указывает на то идеальное содержание, в котором размываются очертания времени и места событий. Герои Муат — не помещики и «старички». Это люди, и воплощением их человечности является привычка любить друг друга.

Фильм актуализирует в современной культуре то специфическое содержание, которое предстает в повести как «старый свет». Определение «старый» не следует относить только к уходящему веку гоголевских героев. Мы полагаем, что речь идет о старине вневременной, об идиллическом истоке существования человечества. Именно на актуализацию этого содержания направлен анализ гоголевской повести в исследовании И. А. Есаулова [Есаулов, 1995]. Реставрация идиллии в новых исторических условиях и любовь как ее смысловой центр задают художественную логику мультипликационной версии

гоголевской повести, находя эмблематическое выражение в названии фильма.

Отметим при этом, что идиллия, сама возможность гармонии в мире — это то, что с момента выхода повести придавало ей оттенок странности, почти абсурда. В. Белинский реагировал прежде всего на гоголевский способ воссоздания зародившегося еще в античности идеала: «Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной...» [Белинский: 291]. Однако все это оказывается преходящим моментом на фоне неотменяемого «очарования»: «...но от чего же это очарование?» [Белинский: 291]. Нам представляется, что рассуждения В. Белинского чутко улавливают гоголевский смысловой масштаб: речь идет о человечестве, сохраняющем идеал блаженно-любовного единения с миром, каким бы гротескным трансформациям этот идеал ни подвергался. Видя в героях повести лишь «пародии на человечество», Белинский задается вопросом: отчего вы «рыдаете с Палемоном о его Бавкиде, сострадаете его глубокой, неземной горести...» [Белинский: 291]. Давая уничижительные оценки житейскому плану существования героев, критик все же прочитывает в повести его высший, бытийный план.

Название и идиллическая доминанта фильма, с одной стороны, погружают зрителя в «старосветскую» гармонию, с другой — оказываются художественными факторами преодоления гоголевской ретроспективной установки на «былое». В содержательном контексте «Миргорода» итоговая фраза «Скучно на этом свете, господа!» утверждает выстраивающуюся в цикле оппозицию «старого», «милого» и доброго света — «скучному» миру. Финальной фразой цикла Гоголь, как кажется, навсегда закрывает для современников и потомков саму возможность мечты о нескучном свете. Смещением вектора из «старого» в «непреходящее» М. Муат творчески перестраивает гоголевский мир, не дает ему обрушиться в стихию предпринимательского отчуждения негодяев-наследников.

Идиллический тип художественного завершения, доминирующий в «Старосветских помещиках», задан специфическим хронотопом замкнутого пространства усадьбы, «где ни одно

желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада» (2: 13). Важно отметить, что в гоголевской повести идиллический мир подспудно «помнит» о внешней угрозе. Он предстает не столько как бытийная данность, сколько как некий форпост, противостоящий надвигающемуся хаосу. Эта напряженность проявляется в ожидании немислимых опасностей и бед за чертой благословенного частокола. Так, гость, живущий «в трех или четырех верстах», обязательно должен был переночевать у Товстогубов: «Как можно такую позднюю порою отправляться в дальнюю дорогу? <...> ...неравно всякого случая: нападут разбойники или другой недобрый человек» (2: 25). Примечательно, что опасющийся разбойников Афанасий Иванович, пусть и ради шутки, но заявляет о своей готовности идти на войну. Итоги этой затеи тут же описываются Пульхерией Ивановной как самое страшное зло: «Его первый солдат застрелит!». Пистолы, с коими намерен воевать Афанасий Иванович, такие, что «прежде еще нежели выстрелят, разорвет их порохом». Поэтому он «и руки себе поотбивает и лицо искалечит и навеки несчастным останется!» (2: 26). Хронотоп усадьбы задает, таким образом, собственную аксиологию: остаться «навечно несчастным» человек может не по какой-либо внешней причине, а по причине внутреннего разрыва с домом и его оберегающей силой.

Помещичий дом — не только временное прибежище от зла, но и место активной борьбы с ним. Здесь, подобно тому, как усадебный кучер «вечно перегонял в медном лембике водку на персиковые листья, на черемуховый цвет, на золототысячник, на вишневые косточки...» (2: 19), переплавляются, как в тигле, деструктивные элементы внешнего мира. В этой перспективе в один смысловой ряд могут быть поставлены «картины в узеньких рамках» и настойки Пульхерии Ивановны.

Живописное присутствие иных времен и пространств лишь по касательной затрагивает жизнь Товстогубов: «какой-то архиерей», Петр III, «герцогиня Лавальер, обпачканная мухами» (2: 17). Все это — блеклые обличья «низких и прекрасных» страстей, становящихся со временем «страшными властелинами» человека (6: 242). Но жизнь «скромных владельцев» дома так тиха, что «страсти, желания и те беспокойные порождения

злого духа, возмущающие мир» (2: 13), — лишь забавный бестиарий, не заслуживающий даже подобающего обрамления. Так «узенькие рамки» у Гоголя, как правило, свидетельствуют об инородности картины объемлющему ее пространству. Вспомним, что в комнате Собакевича с картинами, украшенными портретами людей «крепких и здоровых», как сам хозяин, Чичиков замечает нечто неуместное, оказавшееся «неизвестно каким образом и для чего». Чуждость «тощего, худенького, с маленькими знаменами и пушками» Багратиона удостоверена «самыми узенькими рамками» (6: 95). В смысловых обертонах повести подобные рамки перекликаются с никчемностью кучера, «такого тендитного да маленького», что «его всякая кобыла побьет» (2: 25). Узенькие рамки, конечно, интересны не сами по себе, а как свидетельства слабости, незначительности, смысловой «тендитности» обрамляемого ими содержания. В доме Товстогузов архиерейские массивные стулья — воплощение простоты и прочности жизненного уклада — значат больше, чем писанный маслом портрет «какого-то архиерея», а фаворитка французского короля низведена рассказчиком до ассоциаций с хозяйской кошкой. Что же до Петра III, то, как показал Ю. Барабаш, российская монархическая история давно утратила какой-либо смысл для бывшего компанейца «дидыча» Товстогуба [Барабаш: 193]. Таким образом, картины с давно позабытым содержанием оказываются своеобразным отпечатком былого: тех «неспокойных порождений злого духа», которые предстают камерной версией завязнувших в дверях и окнах чудовищ «Вия». Картины и картинки в доме старичков — это нейтрализованное идиллическим кругом мировое зло возмущающих человеческую душу страстей. Как подчеркивает И. А. Есаулов, «процесс апостасии (нового отступничества от Бога, Который есть *любовь*) связан как раз с подчинением человека собственным *страстям и желаниям...*» [Есаулов, 1995: 33]. Апостасийные силы разрушения нейтрализованы до времени в «удерживающем» круге старосветской усадьбы.

Подобным же образом зло болезней побеждено содержимым графинов Пульхерии Ивановны. В них — спасение и от «набежавшей на лбу гугли», и от «лишаев на лице», и от боли

в лопатках и пояснице (2: 26). Отметим, что в повести никто не умирает от старости или болезни. В сущности, герои не чувствуют себя стариками до самого «объявления» Пульхерии Ивановны о собственной кончине. В упомянутом уже «военном» эпизоде речь идет о старых пистолях, а не о старости Афанасия Ивановича, способного застрелить того, кто «прицелится и застрелит» его самого. В сцене пожаров готовность жить в кухне и в кладовой, «покамест выстроился бы новый дом» (2: 24), свидетельствует о планах на счастливое будущее, а не о старческом ожидании смерти. Услыхав трагическое известие Пульхерии Ивановны, супруг шутливо упоминает аптечные снадобья, а затем упрекает: «...когда-то еще будет смерть, а вы уже страшаете такими словами» (2: 31). Преждевременная смерть «старушки» вызвана в художественной логике повести размыканием заветного круга, неспособностью удержать зло узкими рамками его карикатур.

Идиллический тип художественного завершения «Старосветских помещиков» с акцентом на христианской доминанте повести, обоснованный И. А. Есауловым [Есаулов, 1995: 22–41], представляется нам той интерпретационной базой, которая предзадает ожидания и установки современного читателя. Именно на этой основе осуществляется диалог через два столетия. Гоголевская фраза «Если бы я был живописец...» обретает модальность актуального художественного высказывания. Читатель-потомок оказывается даже больше, чем живописец. Фильм М. Муат нейтрализует негативный пафос критиков гоголевской повести: «куклы, жалкие и смешные» [Розанов: 181], «актеры глупой комедии» [Белинский: 291] сегодня предстали перед нами в таком свете, что их «жалость» и «комизм» отступают перед очарованием безыскусной искренности неизменяемых временем человеческих чувств. «Крошечные восковые фигурки» [Розанов: 178] оказались наделены всемирным смыслом и возведены в перл создания. В экранном времени фильма современный читатель-зритель концентрированно переживает события миргородского цикла, переосмысленные в двухвековой перспективе. В ситуации создания фильма — в эпоху, отмеченную крушением всех иллюзий, — мечта о счастье,

человеческой теплоте и единении с миром оказывается неуничтожимой.

Исходная приверженность режиссера писателю «удостоверена» гоголевским автографом: первый кадр фильма — лежащийся на стол лист бумаги со словами «Из моей повести “Старосветские помещики”» и подписью «Н. Гоголь». М. Муат этим художественным жестом обозначает ситуацию вторичного авторства, указывая на Гоголя как на генеральный ориентир собственного творения. В то же время утверждение «из моей повести» предполагает не собственно экранизацию произведения, а как бы произрастание из ее «ядерных глубин» (М. Бахтин) нового творения. Подобное сочетание традиции и новизны предопределяет подбор и трансформацию смысловых блоков гоголевской повести.

Начало фильма изображает конец жизненной истории: на скамье под черным деревом одиноко сидит старик. Исполненный тоски взгляд может прочитываться в свете трагического несоответствия его судьбы мифологеме счастливых супругов, испросивших у богов высшую милость. Композиция фильма задана событийным противоположением. Зрителю открывается не благодать старосветского уголка, а безысходная тоска потухшего взгляда Афанасия Ивановича. Однако в этой точке конца раздается голос — не тот, навевающий панический страх среди безоблачного летнего дня, а спасительный зов. Это Пульхерия Ивановна нежно окликает по имени своего супруга, и в его грезах разворачивается перед нами история супружества.

Пульхерия Ивановна гостеприимно открывает одну за другой двери дома, словно наполняя жизненным теплом мрачную осеннюю картину. Поющие двери — это идиллический аналог музыки сфер, вовлекающей в себя звучание мирового оркестра: голоса птиц, мух, шмелей, ос. Это хор, воспевающий деятельность, полноценную, живую жизнь.

Двери, подобно домашним вещам, — это продолжение самих героев, внешний знак их укорененности друг в друге. Так, Пульхерия Ивановна спрашивает супруга о стуле, и вещь становится точкой скрещения любовных токов. Мебель задает особого рода риторику, смысл которой — в ласковом назывании по имени, в выражении переросшей страсть любви-привычки.

Этой любовью насквозь пропитан вещественный уклад дома Товстогубов. И потому вопрошание о старом стуле: «Это вы продавили стул, Афанасий Иванович?» — является своеобразным паролем, требующим отклика. И Афанасий Иванович в фильме посылает свой ответ через миры, обращая время вспять: «Ничего, не сердитесь, Пульхерия Ивановна: это я».

Эта фраза является ключевой в композиции фильма: она преобразует сценическую площадку, соединяя настоящее и прошлое, стирая грань между жизнью и воспоминанием. Черный дуб покрывается листвой, раздаются пенье птиц, раскачиваются привязанные к ветке качели, на них нежится кошечка, которая своими повадками, движениями и даже мордочкой напоминает младенца. Пульхерия Ивановна тихо смеется, играя со своей любимицей. Афанасий Иванович не разделяет этой привязанности, противопоставляя бесполезной кошке собаку, «которую можно взять на охоту». Неприятие кошки можно истолковать как нежелание героя делить с кем-либо любовь супруги. В этом свете бездетность Товстогубов предстает не как показатель их семейной ущербности, но как знак исключительной взаимонаправленности их чувств. Недолюбливая кошку, Афанасий Иванович, можно сказать, блюдет чистоту архетипа Филемона и Бавкиды, которым боги также не дали детей.

Следующий за летней сценой в саду эпизод фильма переносит нас во внутреннее пространство дома. Значимость этого фрагмента усилена отсутствием аналога в гоголевском тексте. Супруги стоят перед большими часами. Когда стрелки показывают три часа, открываются дверцы маленького домика над циферблатом, из них появляется курочка, цыплята, а вслед за ними — сияющее золотое яичко на изящной подставке. Герои, обнявшись, зачарованно созерцают ход времени, находящаяся же рядом кошка украдкой царапает шкаф, как бы подтачивая устои дома и предуготовляя конец хозяйского благоденствия.

В фильме образ времени как золотого яйца символизирует вневременное единство мужского и женского начал — того единства, которое задано неразрывным, в сущности, заглавным сочетанием «он и она». Часы у М. Муат дают представление

о неизменном круговороте жизни, о замкнутой цикличности существования героев.

Кроме того, образ золотого яйца порождает собственные трансформации; сущность его, раскрываемая средствами мультипликации, дана как ряд пластических вариаций. Своеобразным аналогом яйца служит напоенный соком плод груши, неоднократно появляющийся на экране. Он предстает как функциональный заместитель слов о любви, как передаваемый из руки в руку дар нежности.

Творческая преемственность может быть понята как интеллектуальное прорастание в фильме образных зерен гоголевской повести. Так, у Гоголя Пульхерия Ивановна, произведя ревизию леса и заметив отсутствие «тех дубов, которые она еще в детстве знавала столетними», приказывает удвоить стражу «в саду около шпанских вишен и больших зимних дулей» (2: 20). Дули — груши — оказываются в хозяйстве Товстогузов объектом стратегической важности, и ценность их превышает ценность столетних дубов. Однако если в повести этот эпизод свидетельствует о подспудном желании оградить обжитой мир дома и сада от опасностей внешнего мира, вплотную соприкасающегося с лесом, то в фильме смысловые акценты несколько смещаются. Здесь актуализировано значение груш как некоего райского плода, что усилено их золотым цветом. В магнетическом поле личностной связи солнечно-желтая груша метафорически означает уже не топографию (дом, усадьба, сад), а экзистенцию: золотой век искренних чувств и простого счастья.

Приказание Пульхерии Ивановны удвоить стражу у зимних дулей воплощает также мотив страха. В фильме он явлен тревожным возгласом героини: «Держите, держите ее, Афанасий Иванович!». Убегающая на зов диких котов кошка из «тихого творения» с детски-кротким взглядом превращается в летящего к лесу оборотня. Фоном этой метаморфозы становятся открывающиеся в темноту двери дома. Происходит «разгерметизация» мира идиллии, непосредственной реакцией на которую предстают теперь уже страхи Афанасия Ивановича. Среди ночи он будит супругу, чтобы спросить: «А что, Пульхерия Ивановна, если бы вдруг загорелся дом наш, куда бы

мы делись?». Ответы взволнованной Пульхерии Ивановны вполне успокаивают героя, поскольку всем пожарам противостоит идея неизменности как инобытия любви. Показательно, что из этих мнимых испытаний чета выходит словно бы помолодевшей и обновленной. Афанасий Иванович, как юноша, несет свою возлюбленную на руках.

Эпизод с пожарами сменяется новой сценой в саду. Герои противостоят на этот раз уже не стихии огня, а мирским соблазнам, проникающим в сад под звуки военного марша, сочетающегося с танцевальным мотивом. Афанасий Иванович воображает себя военным, и зеленый прутник заменяет ему ружье. В данной сцене преломляются сразу несколько гоголевских тем. Это и «дерзкие» планы Афанасия Ивановича идти на войну, и воспоминание о том, что в молодости он служил в компанейцах и «даже увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдать за него» (2: 16). В искаженных же мазурочных интонациях всплывает образ герцогини Лавальер. Таким образом, ни светская жизнь, ни военная слава не заменяют Ему и Ей радостей душевной заботы друг о друге. Военно-бальному музыкальному вторжению они противопоставляют простоту исполняемой с приплясываниями украинской песни: «Гоп, мои чоботы! — Гоп, мои черевики!».

Последовательность описанных композиционных блоков представляется нам концептуально значимой. Побег кошки, всецело принадлежащей домашнему кругу, разрушает идиллию изнутри. Как отмечает М. Виролайнен, «границы старосветского мира разрушились не по авторской воле, а по внутренней логике собственных законов этого мира» [Виролайнен: 137]. В контексте повестей «Миргорода» центробежное движение кошки изофункционально взгляду Хомя на Вяя. И подобно тому, как Хомя взглядом размыкает магический круг, кошка размыкает круг идиллический. Противопоставленные этому символическому событию эпизоды испытания стихией огня и воспоминаний о молодости удостоверяют тихий триумф любви. Изменяющееся состояние мира не затрагивает существа внутренних связей. В ситуации деструкции нерушимой

оказывается любовь, а новые Филемон и Бавкида силою своего чувства возвышены над утопающим во зле миром.

Таким образом, между побегом и смертоносным возвращением кошки происходят сценические события, доказывающие, что Он и Она навеки срослены друг с другом и что любовь стала их общим корнем.

Приход кошки-смерти, объявление Пульхерии Ивановны о своей кончине, последние минуты ее жизни — все эти трагические моменты подсвечены идиллической образностью предшествующих эпизодов. Наиболее выразительной предстает фокусировка на руках героев. Руки в фильме говорят больше, чем слова, их движения зачаровывают так же, как дивная музыка к фильму композитора Никиты Широкова. У рук своя собственная партитура: они обнимают, гладят, ласкают, трепетно трогают, нежно соприкасаются. В момент драматической кульминации именно пухленькая ручка Пульхерии Ивановны с кровавыми царапинами от кошачьих когтей становится образом надвигающейся беды. В то же время внутреннее спокойствие героини перед лицом предстоящей ей «великой минуты» передано образом рук, ставящих на стол маленький горшочек с голубыми цветами, — так художественно предваряется «воля» Пульхерии Ивановны: «Платье наденьте на меня серенькое, то, что с небольшими цветочками по коричневому полю» (2: 30). Афанасий Иванович, не желающий сначала принимать всерьез слова о скорой кончине супруги, шутит по поводу персиковой водки, изящным жестом накалывая на вилку соленый грибок. Затем же — неутешно рыдает, судорожно комкая малиновое платье, предназначенное стать халатом после смерти хозяйки.

Сцена кончины представляет согнувшегося у постели Афанасия Ивановича. Отчаяние его слезных слов: «Может быть, вы чего-нибудь бы покушали, Пульхерия Ивановна?» (2: 32) — усилено образом безжизненно падающей руки супруги.

И снова перед нами, по логике кольцевой композиции, возникает черный дуб и одинокий старик. Режиссер здесь вскрывает глубинные смысловые пласты повести: образ дуба, композиционно обрамляющий фильм, восходит к гоголевскому тексту. Следует при этом отметить, что в сюжетное развертывание

фильма «хозяйственные» заботы Товстогубов не входят. Поэтому, очевидно, здесь не только отсутствует сцена с порубкой леса, но и существенно редуцированы сцены еды. На первом плане в работе М. Муат — «душевное хозяйство» героев. Режиссер словно бы воплощает гоголевскую мечту об изображении идеальных супругов: «Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их (Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. — О. К.)» (2: 15). Поэтому дуб в фильме актуализирует не мотив разрушения, а идею сакрального основания. Сидящий под дубом Афанасий Иванович словно охраняет священное пространство памяти и былого счастья как свой неутраченный рай. Подобно тому, как в начале голос Пульхерии Ивановны вовлекал супруга в блаженный поток воспоминаний, в финале этот же голос удостоверяет всеислие любви, пресекающей границы жизни и смерти. «Это Пульхерия Ивановна зовет меня», — говорит Афанасий Иванович, и вместе с этими словами снова оживает дуб. Под его сенью Он и Она переходят в вечность.

Итак, отвечая на вопрос о верности современной интерпретации гоголевской повести, нужно отметить, что образный строй фильма следует достаточно верно гоголевскому тексту. И все же фильм в полной мере соответствует собственному «эпиграфу», имитирующему гоголевский автограф: «Из моей повести “Старосветские помещики”». Из повести на экран перешла семейная история. Однако ни участь юноши, влюбленного «нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно» (2: 33), ни хозяйственные реформы наследника, разрушившего старосветский уклад, — ничего из этого «посмертного» нарратива не входит в режиссерский замысел, что и проблематизирует степень его «адекватности».

Мы полагаем, что гоголевская фраза «если бы я был живописец...» (2: 15) имеет ключевое значение для анализа данной ситуации. Сослагательное наклонение данного высказывания отсылает нас к фундаментальным различиям искусства слова и искусства живописи, поскольку как разновидность последней мы и рассматриваем кинематограф и мультипликацию — «лучшую форму кино», по выражению

С. Эйзенштейна [Эйзенштейн: 138]. Будучи уже не пространственным, а синтетическим пространственно-временным искусством, кинематограф все же хранит память о собственном генезисе: в его основе — кадр, моментально схваченное и переданное зрителю содержание. Поэтому фильм М. Муат действует на зрителя согласно законам, обозначенным еще Лессингом для живописи: он основывается на «моменте», в котором сконденсированы предшествующие и последующие события, «это одно мгновение приобретает благодаря искусству неизменную длительность и как бы его увековечивает» [Лессинг: 63]. Мы полагаем, что фактором художественного впечатления, изофункциональным описанному Лессингом моменту, является в кинематографе композиция, обретающая не собственно структурное, а содержательное значение. В этом свете особенно показательной оказывается кольцевая композиция фильма М. Муат. Образное кольцо, сформированное осенними кадрами со старым дубом, можно считать смысловым аналогом идиллического круга дома и усадьбы. И если в повести этот круг, условную границу которого образуют частокол и плетень, разрушается изнутри (помимо символического побега кошки, значимым оказывается и человеческое, отнюдь не символическое разрушение плетня: «...я видел сам, как кухарка выдергивала из него палки для затопки печи, тогда как ей нужно было сделать два шага лишних, чтобы достать тут же наваленного хвороста» (2: 34)), то в фильме он творческим усилием режиссера сохраняется и утверждается. Фильм, подобно картине, схватывает неизменяемую в течение двух столетий сущность. Идиллический мир М. Муат знает и помнит о «злом духе» разрушения, но художественные закономерности этого мира направлены на то, чтобы удержать момент покоя, любви и тихого счастья. Фильм на новых путях выполняет ту миссию удерживающего, о которой говорил И. А. Есаулов [Есаулов, 1995: 33] с отсылкой на Второе послание к Фесаллонийцам святого Апостола Павла: «Ибо тайна беззакония уже в действии, только не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь» (2 Фес. 2:7). Собственно, это противостоящее злу усилие и составляет главный смысл, основной «момент», переданный и воспринятый через века.

Мультфильм таким образом оказывается причастен тому особому — православному — контексту понимания Гоголя, который И. А. Есаулов называет «духовной грибницей русской культуры» [Есаулов, 2013: 90]. Сам факт этой причастности удостоверяет должную меру адекватности интерпретации, сопровождаемой переводом с одного художественного языка на другой.

Г. Л. Абрамович, анализируя повесть, писал о малой и большой перспективах ее восприятия, полагая, что в контексте целого цикла «отчетливо и ясно проступает пошлость и никчемность жизни старосветских помещиков» [Абрамович: 38]. Говоря об иных временных и культурных перспективах, можно утверждать, что идиллический мир верен своей защищающей миссии, и, подобно снадобьям добрейшей Пульхерии Ивановны, он служит «лекарством» не только от скуки и пошлости, но также от бытийной неукорененности современного человека. В измерениях уже не «большой перспективы», а «большого времени» повесть Гоголя, говоря словами М. М. Бахтина, «разбивает грани своего времени» [Бахтин: 331]. Старосветские помещики, представшие перед современным зрителем забавными куколками, освобождают Гоголя «от плена» его эпохи. В восприятии читателя-потомка они не выглядят доисторическим «парадоксом», а напротив, с новой силой утверждают метафизический план собственного бытия, воплощая тот «способ чувствования» [Гумбольдт: 244], перед которыми кажутся «детскими все наши страсти».

Примечания

- ¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 2. С. 14. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Абрамович Л. Г. «Старосветские помещики» Н. В. Гоголя // Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской. — 1956. — Т. XL. — Вып. 2. — С. 33–40.

2. Барабаш Ю. Я. «Старосветские помещики» — идиллия? пародия? драма? // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. / под общ. ред. В. П. Викуловой. — Новосибирск: Новосибирский изд. дом, 2013. — С. 186–193.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
4. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — Т. 1. — С. 259–307.
5. Виролайнен М. Мир и стиль. «Старосветские помещики» Гоголя // Вопросы литературы. — 1979. — № 4. — С. 125–141.
6. Гумбольдт В. Язык и философия культур. — М.: Прогресс, 1985. — 452 с.
7. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. — 102 с.
8. Есаулов И. А. Корректно ли творчество Гоголя рассматривать в историческом контексте общественной мысли его времени? // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. / под общ. ред. В. П. Викуловой. — Новосибирск: Новосибирский изд. дом, 2013. — С. 88–93.
9. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М.: РИПОЛ классик, 2017. — 350 с.
10. Марусенков В. В. Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2015. — 29 с.
11. Розанов В. В. Пушкин и Гоголь // Гоголь в русской критике: Антология / сост. С. Г. Бочаров. — М.: Фортуна Эл, 2008. — С. 173–181.
12. Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. — Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. — 59 с.
13. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства. — М.: Смысл, 2002. — 336 с.
14. Boyum Joy Gould. Double Exposure: Fiction into Film. — New York: Universe Books, 1985. — 287 p.

Oksana A. Kravchenko

Donetsk National University
(Donetsk)

1234oksana@bk.ru

“If I Were a Painter...” The Problem of Intermedial Contexts of Nikolay Gogol’s Novel *Old World Landowners*

Abstract. The article analyzes the problem of the intermedial reading of Gogol’s novel *The Old World Landowners*, presented by the animated film *He and She* by M. Muat. The novelty of the work is determined by the application of the method of a comprehensive analysis to the texts dialogically connected with each other. The extent of adequacy of the creative reading of Gogol’s novel by a contemporary film director is determined by the semantic reconstruction of an idyllic chronotope of the novel. It is noticed that in the film limiting the history of main characters only by mutual relations within a circle of a manor house, Gogol’s idea about the confrontation between family and home space and forces of chaos and destruction, is kept. The director’s technique of a circular composition is an artistic factor that can be compared to the key “moment” in painting that condenses all previous and subsequent events. A figurative ring formed by the images of an old oak can be seen as a semantic analogue of the idyllic circle of the manor. However, if in the novel this circle is destroyed from the inside, in the film it is preserved and affirmed thanks to the creative efforts of the film director. The idyllic world of M. Muat is conscious of the “evil spirit” of destruction, but its mission is to keep the moment of peace, love and quiet happiness. The director, thus, asserts love as the supreme and permanent value of human existence. Not following literally the text of Gogol’s novel, M. Muat offers his own reading of those laws that form the core of Gogol’s artistic world.

Keywords: idyll, animation, adequacy spectrum, Gogol, Muat, intermediality, *The Old World Landowners*

About the author: Kravchenko Oksana A. — Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department of World and Domestic Culture, Donetsk National University (ul. University 24, Donetsk, 83001).

Received: March 10, 2020

Date of publication: May 7, 2020

For citation: Kravchenko O. A. “If I Were a Painter...” The Problem of Intermedial Contexts of Nikolay Gogol’s Novel “Old World Landowners”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 2, pp. 109–127. DOI: 10.15393/j9.art.2020.8202 (In Russ.)

References

1. Abramovich L. G. "Old World Landowners" by N. V. Gogol. In: *Uchenye zapiski Moskovskogo oblastnogo pedagogicheskogo instituta im. N. K. Krupskoy* [Scientific Notes of Moscow State Pedagogical Institute Named After N. K. Krupskaya], 1956, vol. 40, issue 2, pp. 33–40. (In Russ.)
2. Barabash Yu. Ya. "Old World Landowners" — Idyll? Parody? Drama? In: *Tvorchestvo Gogolya i russkaya obshchestvennaya mysl'. Trinadtsatye Gogolevskie chteniya* [Gogol's Works and Russian Public Thought. The Thirteenth Gogol Readings]. Novosibirsk, Novosibirsk Publishing House, 2013, pp. 186–193. (In Russ.)
3. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russ.)
4. Belinskiy V. G. About the Russian Novel and Novels of Gogol ("Arabeski" and "Mirgorod"). In: *Belinskiy V. G. Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [Belinsky V. G. The Complete Works: in 13 Vols]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1953, vol. 1, pp. 259–307. (In Russ.)
5. Virolainen M. Life and Style. "Old World Lanowners" by Gogol. In: *Voprosy literatury*, 1979, no. 4, pp. 125–141. (In Russ.)
6. Humboldt V. *Yazyk i filosofiya kul'tur* [Language and Philosophy of Culture]. Moscow, Progress Publ., 1985. 452 p. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya: («Mirgorod» N. V. Gogolya)* [The Spectrum of Adequacy in the Interpretation of a Literary Work (N. V. Gogol's "Myrgorod")]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 102 p. (In Russ.)
8. Esaulov I. A. Is It Correct to Consider Gogol's Works in the Historical Context of Public Thought of His Time? In: *Tvorchestvo Gogolya i russkaya obshchestvennaya mysl'. Trinadtsatye Gogolevskie chteniya* [Gogol's Works and Russian Public Thought. The Thirteenth Gogol Readings]. Novosibirsk, Novosibirsk Publishing House, 2013, pp. 88–93. (In Russ.)
9. Lessing G. E. *Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii* [Laokoon, or About the Borders of Painting and Poetry]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2017. 350 p. (In Russ.)
10. Marusenkov V. V. *Interpretatsiya syuzhetno-obraznogo ryada literaturnogo proizvedeniya sredstvami kinoiskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. nauk* [Interpretation of a Narrative and Figurative Series of a Literary Work by Means of Cinema Art. PhD. art history diss. abstract]. Moscow, 2015. 29 p. (In Russ.)
11. Rozanov V. V. Pushkin and Gogol. In: *Gogol' v russkoy kritike: antologiya* [Gogol in Russian Criticism: Anthology]. Moscow, Fortuna El Publ., 2008, pp. 173–181. (In Russ.)
12. Shklovskiy V. B. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinema]. Berlin, Russkoe universal'noe izdatel'stvo Publ., 1923. 59 p. (In Russ.)

-
13. Eisenstein S. M. *Psikhologicheskie voprosy iskusstva* [*Psychological Matters of Art*]. Moscow, Smysl Publ., 2002. 336 p. (In Russ.)
 14. Boyum Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film*. New York, Universe Books Publ., 1985. 287 p. (In English)