

Роксоляна Свято

У просторі інтерпретацій гоголівських «Мертвих душ»

Історія російських екранізацій за Гоголем була б неповною без розмови про «Мертві душі» – твір, який за традицією російського літературознавства вважають одним із центральних не лише в контексті творчості письменника, а й усієї історії російської літератури

Ця, за авторським жанровим визначенням, «поема» найкраще з усієї творчості Гоголя вписувалася в радянську концепцію реалізму письменника, а гротескність персонажів різні дослідники легко прочитували як сатиру на тогочасне російське суспільство. Згодом цю інтерпретацію поступово витіснила інша (впливова й донині), за якою «Мертві душі» сприймаються як одне з найпроникливіших осмислень незбагненої та неосяжної «руської» (саме так, як і любив писати наприкінці життя Гоголь) душі. Зрозуміло, без жодного натяку на «двудушшя».

У кожному разі погляд на історію російських екранізацій «Мертвих душ» дає змогу побачити не лише зміни в інтерпретації тексту (адже кожен час актуалізує якийсь інший його аспект), а й зміни в самій російській свідомості та самосвідомості (бо кожна інтерпретація не менше, аніж про оригінал, свідчить і про інтерпретатора та його епоху; несвідомо втілює нові естетичні критерії, ідеологеми тощо).

Не можна забувати й про інший момент: потік екранізацій (особливо телевізійних у формі серіалів) спричинився до того, що багато творів класики сприймаються нині саме «крізь призму екранної культури, а не читачької»¹. Ситуація, коли «вдала» екранізація спонукає глядача звернутися до оригінального тексту, стала правилом, аніж винятком. Не рідкісним є і випадок, коли знайомство з твором класики взагалі обмежується лише екранізацією.

Зважаючи на це, значущість таких «вторинних» артефактів суттєво зростає: режисер тепер відповідає не лише за власний екранний твір, а й до певної міри впливає на рецепцію певним глядацьким середовищем класичного твору, а може, й на розуміння самого поняття класики. Нині відомо про чотири російські екранізації «Мертвих душ» (різною мірою наближених до тексту оригіналу), і їхній часовий діапазон охоплює майже століття: від німого короткометражного фільму Петра Чардиніна 1909 року, означеного як «комедія в п'яти сценах», до телесеріалу 2005 року «Справа про мертві душі», знятого у співавторстві Павла Лунгіна (режисер) та Юрія Арабова (сце-



«Справа про мертві душі». Режисер П. Лунгін. 2005, Росія

нарист). У цьому ж майже столітньому часовому проміжку з'явилися ще дві екранізації, що, власне кажучи, найбільше відповідають класичному розумінню поняття: фільм Леоніда Трауберга 1960 року (чорно-біла кіноверсія театральної інсценізації М.Булгакова за участі акторів Московського художнього академічного театру ім. Горького) та знятий 1984 року на «Мосфільмі» п'ятисерійний фільм Михайла Швейцера.

Кілька зауваг до теорії екранізації

По суті, в цій статті йтиметься про чотири відмінні способи інтерпретації одного тексту, кожен із яких має свою виразну специфіку. Принципова різниця існує вже між телевізійним і кінотвором, не кажучи про те, що різний хронометраж ставить різні завдання перед режисерами, а фільми, зняті «за мотивами», мають іншу стратегію, аніж ті, що орієнтуються на максимальне відтворення тексту оригіналу тощо.

І все ж маємо підстави розглядати всі чотири стрічки як варіанти міжмистецького перекладу – перекладу твору літератури мовою екранного мистецтва (кіно або телебачення).

Ще на початку ХХ століття в дослідників виникло усвідомлення того, що кіно, як і кожне мистецтво, має власну мову, яка потребує адекватного аналізу й особливого інструментарію.

З початковим етапом семіотичних досліджень (1910–1930 роки) пов'язані імена російських формалістів – Юрія Тинянова, Віктора Шкловського, Бориса Ейхенбаума, а також Сергія Ейзенштейна. З появою звукового кіно увага до проблем кіномови лише посилилася (Рудольф Арнгайм, Всеволод Пудовкін, Роджер Споттсвуд, Роман Якобсон), а вже з 1960–1970 років виокремлюється цілий напрям кінознавства, який займається цією проблемою, –

кіносеміотика (Ролан Барт, В'ячеслав Іванов, Юрій Лотман, Крістіан Метц, П'єр-Паоло Пазоліні, Кирил Разлогов, Умберто Еко та ін.)².

У другій половині ХХ століття компаративістика, на початках суто літературознавча дисципліна, поширила сферу свого зацікавлення також на музику, малярство, театр і кіно. Відтоді теза про правомірність зіставлення різних видів мистецтва і потребу адекватного аналізу «міжмовного перекладу» стала одним із загальних місць цієї науки³.

Усі ці зміни спричинилися і до переоцінки ролі й функцій екранізацій і кіноадаптацій. Ще в радянських дослідників часто можна натрапити на поняття «спотворення»⁴, яке імпліцитно передбачає, що будь-яка екранізація чи інсценізація є вторинним мистецьким явищем, головною функцією якого є бути «адекватним» щодо першоджерела (хоч би яким мало зрозумілим у цьому контексті було слово «адекватність»). Відповідно, головним критерієм оцінки екранізацій була відповідність «букві тексту» (яку також можна розуміти якнайширше)⁵.

Натомість у працях сучасних кінознавців автономність екранізації як окремого мистецького твору не викликає жодного сумніву. Дослідники аналізують різні варіанти взаємин між мовою оригіналу та мовою «перекладу» (стилізація, пародія, наслідування, полеміка тощо), порушують питання про межі інтерпретацій (наскільки далеко похідний мистецький твір може відходити від оригіналу, але залишатися водночас екранізацією, а не «фантазією на тему»)⁶ тощо.

Навіть більше: російський дослідник-філософ Олег Аронсон пише про можливість витворення в разі вдалої екранізації «третьої» мови, що не буде ідентичною ані мові літературного твору, ані «мові візуальних образів, що більшою або меншою мірою відповідають першоджерелу»⁷. Ця «третья» мова виникає там, де літературі бракує виражальних засобів (сфера уяви); вона «звертається безпосередньо до того в тексті, що не можна «перекласти» в екранні образи, але для чого вже сам образ стає проблемою, своєрідним відкриттям, можливим розширенням мови». Іншими словами, образи цієї мови «доповнюють уяву» і «відсилають нас до того, що в мові не може бути перекладене»⁸.

У сучасних дослідженнях близькість екранізації до оригіналу є лише одним із питань, до того ж, не найпринциповішим. Дедалі частіше режисери дозволяють собі сміливі експерименти з текстами класиків (хоча можна пригадати й давніші вдалі спроби – «На дні» Жана Ренуара, «Ідіот» Акіри Куросави, «Білі ночі» Лукіно Вісконті тощо). Кінокритики ж і кінознавці дедалі частіше «схваляють» таку сміливість і водночас щораз скептичніше висловлюються про можливість успіху нині класичних «добротних» екранізацій, в яких головні фінансові й, так би мовити, концептуальні зусилля йдуть на максимально

достовірне ілюстрування колориту епохи.

Зрештою, якщо розглядати екранізацію як одну з форм перекладу, то правомірно згадати й судження Вальтера Беньяміна, сказане ним свого часу щодо перекладів літературних текстів. У статті з промовистою назвою «Завдання перекладача» він радикалізує саме поняття перекладу. Оскільки, як пише Беньямін, кожен оригінальний твір містить те, що в принципі не може бути перекладеним, то завдання перекладача полягає зовсім не в тому, щоб передати «суть повідомлення», буквально перенісши його в іншу мову. Натомість через «вивільнення чистої мови» (по суті йдеться про те, що Олег Аронсон назве згодом «третьою мовою») перекладач має максимально наблизитися до «істини оригіналу».

Отож читач-інтерпретатор-перекладач отримує свободу і у виборі виражальних засобів (їх обмежують лише можливості тієї мови, якою здійснюється переклад), і в можливостях самої інтерпретації (бо поняття «істина оригіналу» залежить насправді і від суб'єктивного сприйняття реципієнта).

Підсумовуючи, зауважу, що й теорія ХХ століття, й реальні умови існування кінематографа (чимраз ширша потреба підпорядковувати художній твір комерційним цілям), й ігрові технології (що їх найчастіше співвідносять із ситуацією постмодерну), по суті, санкціонували право режисера, який звертається до літературного першоджерела, відводити свій кінотвір щораз далі від оригіналу. Наслідки ж і успішність такого відходу залежать виключно від таланту митця.

Від ілюстрації до театралізації

Про першу короткометражну екранізацію «Мертвих душ» відомо не надто багато. Сучасному глядачу вона, на жаль, недоступна, тож судити про неї можемо лише опосередковано, зі свідчень інших авторів та інтерпретаторів.

Російська дослідниця Н.Зоркая у статті про російські екранізації початку ХХ століття згадує з-поміж іншого й про цю – «Мертві душі» Петра Чардиніна 1909 року, фільм «в п'яти частинах», знятий в ательє А.Ханжонкова⁹.

За авторською класифікацією, фільм Чардиніна належить до екранізацій-ілюстрацій. І розуміти це визначення треба не в сучасному значенні (як спробу максимально наблизитися до першоджерела), а, власне, в найбезпосереднішому. Фільми-ілюстрації й справді орієнтувалися на «книжкову графіку й зйомку професійних театральних вистав за участі відомих артистів». Персонажів, які мали виглядати так, ніби «зійшли з книжкових сторінок», «почувнівськи добросовісно» виконали художники П.Боклевський та А.Агін.

Ноздрьова (П.Чардинін), Собакевича (В.Степанов), Плюшкіна (Георгієвський) розмістили в одній театральній декорації. І відтворювати вони мали, зрозуміло,



Олександр Калягін у фільмі «Мертві душі». Режисер М. Швейцер. 1984.

не весь сюжет, а лише окремі сцени з повісті (так, як і традиційні ілюстрації в книжках).

Тут ще немає активної дії; всі мізансцени у фільмі статичні, фронтальні, а у фіналі головні герої утворюють групову композицію довкола погруддя Гоголя, нагадуючи цим так звані апофеози – «фінали вистав балаганних театрів, де персонажів часто групували довкола якогось пам'ятника».

Відтак сам жанр фільму, як можемо судити зі спостережень дослідниці, був доволі химерним, як на сучасного глядача, поєднанням книжкової графіки, театральної мізансцени та балаганного ефекту.

Цікаве зауваження Н.Зоркої, що стандартний для того часу «лапідарний метраж кінострічки від 215 до 2000 метрів», по суті, не лишив іншої можливості режисерам, аніж як відтворити найкolorитніші сцени книжки в кількох «живих картинах». Оскільки ж кінематограф на той час ще не знав жанрового розрізнення, приблизно в однаковому дусі знімали й «чотиритомну «Війну та мир», і вірш на сімнадцять строф»¹⁰.

О.Ханжонков, який надавав ательє для зйомок, у своїх спогадах назвав цю та наступну екранізації за Гоголем («Одруження»), здійснені Введенською акторською трупю, не надто вдалим. Така оцінка, зрештою, не дивує, бо на той момент і акторам, і творцям (Чардинін, до речі, також належав до цієї трупи) специфіка екранного мистецтва була не до кінця зрозуміла, як і окремі технічні нюанси: «Гоголівські стрічки вийшли невдалим. Довірившись оманливому денному світлу, ми мало застосовували електричне освітлення, всі негативи виявилися недотриманими»¹¹.

Відтак фільм Петра Чардиніна цікавий передусім як свідоцтво своєї епохи й задокументований факт одного з перших етапів кінематографа. Говорити ж про режисерську специфіку інтерпретації Гоголевого твору тут ще надто передчасно.

Інша справа з наступною екранізацією, що з'явилася через п'ятдесят років. Чорно-білий фільм Леоніда Трауберга 1960 року (оператор – В.Потехін) вважається найкласичнішою кіноекранізацією цього твору Гоголя. І для такого твердження є всі підстави.

Передусім фільм Трауберга – єдина кіноекранізація «Мертвих душ», зроблена в класичному форматі повнометражного фільму (вже наступна п'ятисерійна версія Михайла Швейцера, хоча також є кіноекранізацією, орієнтована таки на телевізійного глядача – того, для якого звичною є сама ситуація перегляду одного фільму впродовж кількох вечорів).

Класичною є і орієнтація режисера – на близькість до першоджерела (і за фабулою, і за відтворенням характерів персонажів, обстановки, ситуацій, конфліктів тощо). Водночас зрозуміло, що півторагодинний фільм не може докладно відтворити всі сюжетні й наративні особливості чималої за обсягом повісті. Автор сценарію так чи так змушений вдаватися до скорочення тексту, суб'єктивно виділяючи найсуттєвіші ситуації та конфлікти, відкидаючи одних і наголошуючи на інших персонажах (а часом і впроваджуючи нових), переводячи окремі текстові образи у візуальні тощо.

І тут треба зауважити один суттєвий момент цієї екранізації. Якщо послуговуватися компаративістичною

термінологією, то фільм Трауберга є прикладом повторного (або ж подвійного) перекладу твору-оригіналу. Справа в тому, що стрічку знято на основі вистави Московського художнього академічного театру ім. М.Горького, і твір Гоголя тут пройшов подвійну інтерпретацію: спершу Михайлом Булгаковим як автором театральної інсценізації, а потім і режисером фільму, який переніс виставу (поставлену, до речі, ще 1932 року К.Станіславським) на екран.

Якщо говорити про композицію фільму, то зауважу, що Булгаков і справді майстерно «вилущив» власну квінтесенцію Гоголевого твору, яка, до речі, відповідає і одній із традиційних інтерпретацій тексту російським літературознавством.

Тут збережено головну наративну специфіку: у фільмі, як і в тексті, є всезнаючий оповідач, який вводить читача-глядача в середовище, де відбуватимуться події, знайомить із персонажами, характеризує їх, пропонує власну оцінку їхніх дій, але водночас залишається для глядача невидимим, голосом «автора за кадром».

Збережено й послідовність головних подій: Чичиков (його зіграв відомий радянський актор Володимир Белокуров) проходить знайомство з усіма головними персонажами: Манілов (Юрій Леонідов), Коробочка (Анастасія Зуєва), Ноздрьов (до речі, чи не найкolorитніший персонаж фільму, – Борис Ліванов), Собакевич (Олексій Грибов), Плюшкін (Борис Петкер). У фільмі Трауберга кожен із цих персонажів – по суті, втілення певної вади людського характеру, хай і трохи гіперболізованої, але універсальної: безхребетність і бездумна замріяність, дурість, хамуватість і брехливість, заздрість, скупість тощо.

Водночас жоден із персонажів не перетинає меж реалістичної життєподібності: і нахабство Ноздрьова, його прагнення влізти в душу незнайомої особи й «оселитися там», і дурість Коробочки, яка за кожною подією шукає підступи проти себе, і неймовірна ощадливість Плюшкіна, яка довела його ледве не до жебрацтва, – всі ці персонажі видаються реальними, а не гротесковими. Хоча в самого Гоголя вони таки набагато фантастичніші; важко віритися, що такі люди – не типажі, а справжні живі особи – можуть існувати насправді.

Навіть у першій сцені фільму (коли Чичиков тільки в'їжджає до міста), голос «автора» за кадром актуалізує в глядацькій свідомості концепт життєподібності: «Це було давно. Та озирнімось на всі боки. Чи справді зникли вони, герої цієї поеми?..». Риторичне запитання, яке вже містить передбачувану відповідь («звісно, не зникли»), спонукає глядача в усіх наступних подіях шукати підтвердження відповіді на нього.

Якщо говорити про ще одну особливість цієї екранізації, то у вічі впадає її театралізованість. Композиція фільму й справді має всі особливості театральної вистави: кожна сцена тут відіграє свою роль у загальному задумі, вона існує не сама собою, а логічно пов'язана з попередньою і наступною; рух сюжету відбувається тут не лінійно, як у самих «Мертвих душах», де сцени-глави нанизано одна на одну, ніби в романі-дорозі, а за логікою драматичного твору: від експозиції (приїзду Чичикова до міста NN) – через кульмінацію (коли дізнаємося про суть усієї афери з «душами») – до розв'язки (його від'їзду-втечі).

Щоправда, історію минулого Чичикова, особливо роз-

повідь про дитинство, тут передано лише штрихами: головний персонаж цікавий Булгакову передусім як фігурант конфлікту, пов'язаного з купівлею «мертвих душ» (адже логіка драматичного твору потребує одного центрального конфлікту), тож усі необов'язкові для цієї лінії нюанси та «несуттєві» деталі біографії в його інсценізації (а відтак і екранізації Трауберга) відпадають.

Від кіно- до телесеріалу

Говорити про наступні два фільми тим цікавіше, що, зняті в проміжку двадцяти років (1984 та 2005 років), вони не лише принципово відрізняються від попередніх двох екранізацій, а й дуже відмінні між собою. Крім того, вони демонструють у чомусь протилежні настанови щодо оригіналу: перший – на максимально повне й докладне відтворення сюжету та ідеї твору; другий – на спробу наблизитися до того, що В.Беньямін назвав «духом оригіналу», часом ціною «переписування» цілих сюжетних ліній і зміненого трактування персонажів.

Утім, п'ятисерійний фільм Михайла Швейцера хоча й найдокладніше з усіх чотирьох відтворює сюжетні перипетії оригіналу, все ж не є буквальним перенесенням тексту на екран (така спроба навряд чи мала б успіх). Крім того, потреба втримувати глядача впродовж майже шести годин перед екраном змушує режисера вносити й певні зміни в композиційну структуру та систему персонажів.

Скажімо, Швейцер (він водночас і сценарист фільму) особливо акцентує на минулому героя. Якщо Гоголь усю розповідь про життя Чичикова притримує на кінець (з однієї глави читач дізнається і про дитинство, і про перші поневіряння, і про народження задуму купівлі «мертвих душ»), то Швейцер розтягує цю розповідь на весь фільм. Послугуючись прийомом ретардації, режисер постійно перемежує «теперішні» події з минулим, впроваджує символічні образи, які періодично повторюються (як-от велика жовта копійка, яку Чичиков у дитинстві бачить замість сонця, – так на нього впливає батькова настанова «бути ощадливим»).

Оповідач у фільмі трансформується в реальний образ Автора (Олександр Трофімов), зовні дуже схожого на самого Гоголя (він, до того ж, веде свою оповідь із Рима). Його функція тут – не бути непомітним провідником по «тексту», а радше навпаки – акцентувати на своїй присутності, час від часу нагадуючи глядачеві, що йдеться таки не про реальність, а про художній твір. І він, Автор, «пише» цей твір саме зараз, на очах зацікавленої аудиторії.

Інколи Автор – як і оповідач у повісті – втручається у перебіг подій, аби щось уточнити, наголосити на якихось деталях (саме тих, від яких свого часу відмовлявся фільм Трауберга). У його вуста режисер вкладає і роздуми самого Гоголя, взяті з пізніших «Вибраних місць листування з друзями». Через це в якийсь момент стає зрозумілим, що саме Автор (а зовсім не Чичиков) – головний персонаж фільму.

Швейцер наділяє Автора ще однією рисою, яка розширює інтерпретаційні горизонти й, по суті, дає глядачеві змогу трактувати персонажів не за реалістичними мірками життєподібності. Умовно назвімо це дуалізмом. «Чорна» та «біла» іпостасі Автора (тут відбувається гра світла й кольорів – білий одяг у поєднанні з яскравим світлом і чорний із приглушеною темрявою) вступають у словесні дуелі в моменти особливо гострих конфліктних ситуацій. Як-от тоді, коли поставлено питання, до яких сил – Добра чи Зла – маємо зараховувати Чичикова, або ж тоді, коли на кону – питання майбутнього «Русі».

Власне, говорити про «демонізм» у фільмі Швейцера треба обережно. Режисер послуговується містичними знаками дуже делікатно, лише для того, аби часом посилити інтригу. Скажімо, коли Чичиков прибуває до Манілова й глядач ще не знає, про що буде подальша розмова (досі все видавалося дуже буденним), на момент згадки про «мертві душі» несподівано б'є блискавка з громом – аж обоє перелякано сахаються.

Утім, як і в постановці Трауберга, головні персонажі не переходять меж життєподібності. І Чичиков (Олександр Калягін), і Манілов (Юрій Богатирьов), і Ноздрьов (Віталій Шаповалов), і Собакевич (В'ячеслав Невинний), і Плюшкін (Інокентій Смоктуновський) – всі вони дуже колоритні, але такі цілком реальні, персонажі.

Вже зовсім інша ситуація з ними ж у восьмисерійній телестановці Павла Лунгіна.

Власне, «Справа про "Мертві душі"» – не екранізація в класичному сенсі цього слова. По суті, Юрій Арабов (сценарист) створює метатекст на основі різних гоголівських творів, який лише почасти перегукується з «Мертвими душами». Тут фігурують, з одного боку, персонажі з інших текстів (от хоча б Добчинський і Бобчинський, Ляпкін-

Тяпкін), з іншого ж, і персонажі з «Мертвих душ», які діють автономно від сюжету твору, але, що важливо, логіка їхньої поведінки, як видається, не суперечить логіці гоголівських творів.

Глядач може впізнати тут окремі сцени чи ситуації з «Вія», «Шинелі», «Ревізора», «Записок божевільного» чи навіть із «Ночі перед Різдом». У сюжет впроваджено також нового персонажа – молодого вільнодумного слідчого з Петербурга Івана Шіллера (Павло Дерев'янка), соціаліста й прихильника ідей Кампанелли. Він прибуває до міста NN, аби розслідувати справу купівлі «мертвих душ». Попри наявність у сюжеті й самого Чичикова (Костянтин Хабенський), Шіллер почасти повторює шлях і головного героя «Мертвих душ», і Хлестакова, і навіть Акакія Акакійовича, а крім того, поступово взагалі втрачає власну ідентичність, перетворюючись на Чичикова.

Такі взаємні «мутації» персонажів, їхнє переростання і перетікання одне в одного режисер і сценарист пояснюють близькістю трьох центральних «петербурзьких» персонажів – Чичикова, Акакія Акакійовича та Хлестакова¹². Їхня спорідненість видалася творцям телесеріалу досить



Борис Ліванов у фільмі «Мертві душі». Режисер Леонід Трауберг. 1960

значущою, аби зважитися на такий сміливий експеримент. Експеримент, який, сподівався Лунгін, наблизить його не до «тексту», а до «духу» Гоголя і який російські кінокритики, до речі, сприйняли дуже по-різному – від різкого заперечення до не менш захопленого схвалення. Що режисерові вдалося особливо добре – це передати відчуття містичності того, що відбувається в творах Гоголя (і у ранніх «малоросійських», і, зрештою, і в «петербурзьких»). І цим робота Лунгіна дуже вирізняється на тлі попередніх екранізацій повісті. Якщо порівняти цей телефільм зі стрічкою Швейцера, то можна сказати, що містика тут набагато страшніша – вона ближча до «Вія», аніж до «Вечорів...».

Врешті сам Чичиков є тут носієм демонічного начала: він може легко зникати від своїх переслідувачів, уміє скеровувати події у вигідному для себе напрямі й лишається, по суті, невловимим носієм Зла, який з'являється в якийсь замкнений і усталений простір, порушує в ньому порядок, а потім так само несподівано зникає.

Та цікаво, що демонічність Чичикова не протиставляється загальній атмосфері містечка, а радше увиразнює її. Бо всі персонажі тут – від губернатора (його, між іншим, чудово зіграв Сергій Гармаш) до Ноздрьова (Олександр Абдулов), Коробочки (Олена Галубіна), Манілова (Павло Любимцев) та інші – є також носіями зла, хоча й не такого «вишуканого» й досконалого. Кожен на своєму місці є втіленням «чортівні» в людській іпостасі.

«Гнилість» містечка NN настільки тотальна, як і корупція та бюрократизм у ньому.

Власне, все тут є свідченням деградації й занепаду – навіть дорожній стовп-вказівник, який стоїть при вході в місто. Із цим стовпом (на якому, до речі, символічно вказано напрямок руху до «найбільших» міст світу – «Лондон», «Рим», «Париж», «Петербург») постійно відбуваються якісь маніпуляції, що закінчуються його падінням: то його збиває свиня, то чоловік скидає на землю, щоб перейти через калюжу, то забирає жінка, аби розвішати на ньому білизну.

Як слушно зауважує російський дослідник Олександр Крейцер, у такий спосіб місто опиняється позбавленим будь-яких координат, воно випадає з простору і часу й замикається на собі¹³. Те, що для Гоголя осередком і місцем такої безвиході (яку письменник пов'язував не в останню чергу з тотальністю бюрократії) був Петербург, відомо давно. А вже для Павла Лунгіна, який перепрочитує тексти Гоголя, цей простір поширюється на всю Росію, в тому числі й на містечко NN.

Цікаво, що більшість критиків побачили тут аналогії із сучасною Росією, хоча режисер не раз наголошував, що така подібність якщо й справді є, то радше мимовільна, аніж свідомо закладена.

У кожному разі завершення фільму надії на розімкнення цього «замкненого простору» не дарує. Якщо екранізації і Трауберга, і Швейцера мають відкритий фінал (Чичиков іде з міста, а «автор», услід за оповідачем повісті, виголошує знаменитий монолог про «Русь-тройку», що є нічим іншим, як риторичним запитуванням про майбутнє Росії), то фільм Лунгіна закінчується «божевіллям» Шіллера (його останній монолог є майже дослівною трансплантацією монологу із «Записок божевільного»).

Олександр Крейцер називає телефільм Лунгіна «фантас-

магорією в дусі раннього Гоголя», а також «пародією на гоголівські "Мертві душі"», в якій персонажі раннього Гоголя «вдягають на себе маски героїв "Мертвих душ"¹⁴. Утім, і сам прийом «вдягання масок» зовсім не суперечить естетиці гоголівських творів.

Вочевидь, цей серіал аж ніяк не виконує функцію ілюстрування сюжету повісті, як і не влаштує він прихильників класичних «добротних» екранізацій: надто багато розбіжностей тут є і з сюжетом оригінального твору, і з персонажами тощо. Утім, експеримент Лунгіна видається цілком правомірним і навіть вдалим – у тому сенсі, що режисеру вдалося створити власну, ні на що не подібну версію прочитання гоголівських творів. Версію, з якою можна не згоджуватися, але якій не можна відмовити в праві на існування.

Підсумовуючи, зауважу, що кожна з чотирьох спроб перенести «Мертві душі» Гоголя на екран, крім того, що виявляє специфіку авторського мислення режисера та сценариста (за винятком хіба що фільму П.Чардиніна, який з огляду на технічні обмеження тої пори виконував лише функцію кіноілюстрацій до книжки), засвідчує також і особливості свого часу: від класичної версії Трауберга з відчутно театралізованим присмаком – через «добротний» і докладний переказ літературного тексту кінозасобами Швейцера – до сміливої спроби переписати зразу весь корпус текстів автора і, послуговуючись набагато більшими можливостями екранного мистецтва, так би мовити, «погратися в Гоголя».

1. Арутюнян С. М. Экранизация литературного произведения как специфический тип взаимодействия искусств: автореф. дис. на соискание н. ст. канд. филос. наук. – М., 2003. (Уривок – на сайті http://planetadisser.com/see/dis_13896.html.)

2. Арутюнян С.М. Экранизация...

3. Докладніше про це див.: Наливайко Д. Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики // Збірник наукових праць на пошану пам'яті Віктора Китастого. – К.: КМ Академія, 2004. – С. 115–145.

4. Див.: И.Маневич. Кино и литература. – М.: Искусство, 1960.

5. Див.: С.Гуревич. Пути взаимодействия литературы и кино (на материале советских фильмов 50–60-х годов). – Ленинград, 1980; Л.Муратов. Культурная традиция и экранизация классики («Ревизор» в кино) // Классическое наследие и современный кинематограф. Сборник научных трудов. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1988.

6. А.В.Красавина. Кино как текст: к вопросу изучения экранизаций романа Ф.М.Достоевского «Идиот» // Материалы конференции «XXXII Международные чтения «Достоевский и мировая культура». – 2007 // www.lib.csu.ru/vch/098/99.pdf.

7. Аронсон О. Столкновение экранизаций // Киноведческие записки. – № 61. – 2003 // <http://www.kinozapiski.ru/print/241/>.

8. Там само.

9. Зоркая Н.М. Русская школа экранизации. Серебряные девятьсот десяте // Православный образовательный портал «Слово» // <http://old.portal-slovo.ru/rus/art/964/5862/>.

10. Там само.

11. Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. – М.: 1937. – С. 23–24

// [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%91%D1%80%D1%82%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%B4%D1%83%D1%88%D0%B8_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1909\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%91%D1%80%D1%82%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%B4%D1%83%D1%88%D0%B8_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1909)).

12. Андрей Ванденко. Территория мертвых душ. Интервью с Павлом Лунгиным // Итоги. – № 5 (451). – 31.05.2005.

13. Александр Крейцер. «Мертвые души» в пространстве «Петербургских повестей» // Нева. – № 3. – 2006.

14. Там само.