



М.О. Булавина
Ивановский государственный университет

ФОЛЬКЛОР И КИНО: ГОГОЛЬ НА ЭКРАНЕ

В статье рассматривается проблема экранизации литературы. Как материал для написания автором были выбраны тексты Н.В. Гоголя. Цель же данной статьи – выявить особенности изображения фольклорных элементов гоголевского творчества на экране. При написании автор последовательно обращался к разного рода киноинтерпретациям – от фильмов немых до фильмов современных. В качестве итога автор обозначил несколько важных выводов. Во-первых, в большинстве случаев тексты Гоголя становились частью таких жанров, как фильм-сказка, ужасный фильм, комедия, жанр постмодернистского фильма. Вторым выводом является то, что процесс интерпретации стал следствием возникновения новых смыслов. Третьим – факт влияния режиссера и технологии кино (историко-функциональный аспект) в тот или иной период времени.

Интерпретация, гоголевская поэтика, немое кино, фантастика, хоррор, фильм-сказка, готика, постмодерн.

Фольклор и кино – взаимодействие, характерное для двадцатого века. Именно в двадцатом веке – в то время, когда создатель кинофантастики Мельес показал миру свои фильмы, – появились первые отечественные сказки: «Русалка» В.М. Гончарова (1910), «Ночь перед Рождеством» В.И. Старевича (1913), «Руслан и Людмила» П.И. Чардынина и, опять же, Старевича (1914). Фильм-сказка быстро завоевал внимание публики – благодаря своей прецедентности и спецэффектам, что позволило ему развиваться и в советском кино (здесь, например, можно обратиться к именам А.А. Роу и А.Л. Птушко – авторам советской сказки).

В первые годы своего существования кинематографисты ориентировались на классическую литературу, что было свойственно кинематографу в принципе [11, с. 100]. Среди фильмов на основе литературных произведений есть и экранизации Н.В. Гоголя. И если обращаться к проблеме перевода фольклорных элементов гоголевских текстов, то здесь можно сказать, что тексты эти переводились не только авторами сказок, но и создателями ужасов, и даже современными постмодернистскими интерпретаторами с неопределенной жанровостью их фильмов. Поэтому рассмотрение текстов писателя с точки зрения кинематографа представляется уместным: прежде всего для того, чтобы оценить кинематографический потенциал Гоголя и понять, каким образом тот или иной кинематографист переводит гоголевский текст. Искажает его или обогащает посредством киноязыка.

Итак, если ставить перед собой цель проанализировать влияние творчества Гоголя на изображение элементов фольклора в кино, то в первую очередь необходимо будет обратиться к фильму «Ночь перед Рождеством» Старевича (1913). В этой ленте, как и у ее предшественниц-экранизаций Гоголя (фильмы 1909 г. – «Мертвые души» и «Тарас Бульба») [22, с. 60], многие фрагменты остались не включенными в фильм. Причина – короткий метраж большинства кинокартин того времени. Для нашей темы это является

важным, так как свидетельствует о недостаточной прорисовке образов. Взять, например, изображение сказочного Петербурга, в который отправляется герой для того, чтобы, по правилам сказки, получить заветный предмет – золотые черевички [18]. У Гоголя: «Прошли три залы, кузнец все еще не переставал удивляться. Вступивши в четвертую, он невольно подошел к висевшей на стене картине. Это была Пречистая Дева с Младенцем на руках. «Что за картина! Что за чудная живопись! – рассуждал он, – вот, кажется, говорит! кажется, живая!» [8, с. 200]. В монохромном и немом фильме Старевича воссоздание сказочного пространства затруднительно. Добавляется к этому еще и факт отсутствия Екатерины II – дарительницы черевичек (можно сказать, феи). Вместо нее зритель видит светлейшего князя Г.А. Потемкина, который выглядит несколько похожим на Петра I (в более поздней версии Роу, в отличие от фильма Старевича, у Потемкина появляется характерная повязка). В плане соответствия гоголевскому тексту важен и образ черта-помощника (актер – И.И. Мозжухин [24, с. 58]). В фильме, что также является важным, не упоминается рисунок Вакулы и, стало быть, в нем не обозначен мотив мести, как у Гоголя, отчего персонаж Мозжухина выглядит менее психологичным. То же самое сказать можно и о ведьме Солохе, которая ведет себя чересчур эмоционально, что во многом связано с характером немое кино и присущей ему эксцентрикой. Особенностью немое кино является и наличие интертитров, которые, при всем том, что они несут литературоцентрическую сказовость, лишают зрителя звучащих диалогов, участвующих в деле построения образов.

Несмотря на выделенные недостатки, преимуществом первой из фантастических экранизаций Гоголя является ее зрелищность. Это во многом обусловлено популярностью фильмов Ж. Мельеса, чьи фантастические содержания содержали разного рода спецэффекты – многократную экспозицию, скрытый монтаж [1]. Так, у

Старевича обнаруживаются знакомые по мельесовским работам сцены полетов – с участием Вакулы, Солохи, а его снежные декорации отсылают, например, к фильму «Рождественский ангел» (1904).

Следующий фильм-экранизация, в котором наблюдаются фольклорные элементы произведений Гоголя, – «Майская ночь» Н.Ф. Садковича (1940). «Майская ночь» относится к первым цветным фильмам, что особенно подчеркивается даже в афишах и заметках того времени [16, с. 4; 20, с. 4; 21, с. 4]. Отсюда у этого фильма большой потенциал для изображения атмосферы сказки. Цвет здесь, однако, еще не тот, какой впоследствии зритель будет наблюдать у Роу в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Он скорее напоминает импрессионистские фильмы Ж. Ренуара, наподобие «Дочери у воды» (1925), где автор попытался передать импрессионистический пейзаж – водную поверхность. Так и у Садковича: зритель видит реку, переливающуюся под светом солнечных лучей, что позволяет реализовать визуальные возможности произведения [12]. Не секрет, что вода как переход между фантастическим и реальным имеет важное значение у Гоголя [15]. В фильме это подчеркивается еще и созданием эффекта зазеркалья [14, с. 149] – дом, в котором жила панночка, отражается в темных, вечерних, водах. Образы воды характерны и для другой экранизации «Майской ночи» – фильма, созданного Роу, где встречаются пейзажные планы-панорамы («Майская ночь, или Утопленница» – 1952). В обеих работах присутствует и экспозиция с панночкой в окне, где окно, согласно фольклорной традиции, предстает в качестве границы между двумя мирами [5, с. 534]. Сказочности и в том и в другом случае добавляет сказочность. Но не интертитры, а рассказы персонажей – у Садковича Левко, у Роу Левко и старик, рассказывающий «Майскую ночь...».

Двигаясь в хронологическом порядке, автор ненадолго ушел в сторону от разговора о повести «Ночь перед Рождеством» и ее экранизациях. Упоминание о режиссере Роу позволяет вернуться к этому разговору. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1961) – это еще одна его работа по Гоголю. Отличия ее от первой версии очевидны: светомузыка, мультипликационные вставки, большее внимание к тексту оригинала. Под мультипликационными вставками подразумеваются интертитры, отражающие характер каждого из персонажей (казак Чуб – неповоротливый, Оксана – «капризна, как красавица», Вакула – испытывающий любовную тоску, Солоха – добрая и обаятельная), а также фрагмент, в котором показан рисунок Вакулы – показан как анимация, чего (как, впрочем, и самого рисунка) не наблюдалось у Старевича. По поводу внимания к тексту сказать можно и то, что эпизод путешествия Вакулы в Петербург снят здесь иначе – со всей сопутствующей ему сказочностью. Прежде всего зритель не может не заметить, что место прибытия Вакулы находится возле перекрестка, чего, однако, нет в книге. Таким образом Роу подчеркнул границу между пространствами. Границу, за которой – дворец, императрица Екатерина II и хрустальные чевички, шитые золотом.

Кроме упомянутых («Ночь перед Рождеством», «Майская ночь...»), экранизовались и другие по-

вести из гоголевского сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». В частности, произведения «Вечер накануне Ивана Купала» и «Пропавшая грамота». Снятые по ним фильмы относятся к периоду 1960–1970-х гг. Периоду, в мировом кинематографе связанному с понятиями «новая волна», «теория авторского кино», «несобственно-прямая субъективность» и т.д. Не секрет, что революция 1950–1960-х гг. стала следствием киноэкспериментов [2]. Результаты экспериментов использовались авторами последующих десятилетий, в том числе отечественными авторами. Поэтому если говорить о режиссерах Гоголя, создававших новый киноязык на основе текстов писателя, то нельзя будет пройти мимо Ю.Г. Ильенко и Б.В. Ивченко, творивших в указанное время. Первый из них экранизировал «Вечер накануне Ивана Купала» (1968), второй – «Пропавшую грамоту» (1972).

«Вечер накануне Ивана Купала» – это произведение экспериментальное. В первую очередь потому, что в нем изображена точка зрения персонажа-безумца. Похожее явление зритель наблюдает в фильме «Хиросима, моя любовь» А. Рене (1959), «Красная пустыня» М. Антониони (1964), «Отвращение» Р. Полански (1965). Во всех трех фильмах встречается героиня с психологической травмой: Она (Э. Рива), Джулиана (М. Витти), Кэрл (К. Денев). Так называемая «субъективность» [19, с. 45–66] этих фильмов имеет место и у Ильенко – в эпизодах, где показано то, как Петрусь постепенно сходит с ума. Причем безумие героя (по фильму) наступает скорее не после жертвоприношения, а в начале фильма. Определить это можно по эксцентрическому движению, свидетельствующему о психоделичности ленты. Для создания имажинации используются и другие средства: звук (звон денег, искажение голосов), цвет (синие ночные цвета, темные тона – ощущение бездны, огненно-красное лицо дьявола, хлеб с кровью), съемка (смещенные ракурсы, неестественные позы актеров). В фильме, как и в повести Гоголя, акцент не только на Петро, но и на Пидорке, чье психологическое состояние с течением времени ухудшается. Так, например, зритель помнит эпизоды, где Пидорка устанавливает птичье гнездо (символ домашнего очага [9, с. 502]), убегает от монголов, попадает в руки к дьяволу, далее – в черную церковь и в конце, как будто бы в ином, воображаемом, пространстве, встречает мужа. И хотя череда событий фильма более хаотичная и разнообразная, чем в книге, в обоих случаях финал один и тот же – Пидорка сходит с ума и, скорее всего, находится под властью дьявола: «...Приехавший из Киева козак рассказал, что видел в лавре монахиню, всю высохшую, как скелет, и беспрестанно молящуюся... пришла она пешком и принесла оклад к иконе Божьей Матери, исцвеченный такими яркими камнями, что все зажмурились на него глядя» [6, с. 125].

В «Пропавшей грамоте», кроме субъективной точки зрения (путешественники пребывают в шинке), имеет место и другого рода экспериментальная черта – двойники. В кинолентах, изображающих субъективную реальность, двойники встречаются нередко: раздвоенный Хирон из «Медеи» П.П. Пазолини (1969), мать и жена из фильма «Зеркало» А.А. Тарковского (1974) и др. Так и в «Пропавшей грамоте»,

где нескольких персонажей играет один и тот же актер/актриса. Речь, например, о В.И. Глухом, исполняющем роли доброго черта и слуги Екатерины II, или об актрисе Л.А. Вакуле, которая появляется как жена главного героя, ведьма, императрица. Наличие двойников усиливает воздействие имажинации на зрителя. Способствует этому воздействию и смех. Смех возникает по разным причинам: контрасты (пение колыбельной на дьявольской оргии), эксцентрика (например, эпизод перемещения через колодец [3; 5, с. 536]), сомнительные действия героев (персонаж разговаривает, находясь закопанным в землю/погруженным в воду). Таким образом, сказать можно то, что фольклорные элементы повести, как и в предыдущем случае, являются элементами субъективности фильма.

Творчество Н.В. Гоголя, в том числе фольклорная его часть (мотивы, образы и др., имеющие фольклорные источники), наполнено разного рода страхами – страх перед Богом и Дьяволом, красотой женщины [17, с. 28, 166], страх неизвестного. Отсюда не вызывает удивления тот факт, что Гоголь часто экранизировался в хоррор-фильмах. Именно гоголевское творчество, связанное с традициями фольклора и готики и дающее интерпретатору кинематографическую ужасную образность – ведьмы, колдуны, черти, выступило основой для многочисленных экранизаций повести «Вий». Это работы К.В. Ершова и Г.Б. Кропачева («Вий» – 1967), О.Ф. Фесенко («Ведьма» – 2006), О.А. Степченко («Вий 3D» – 2014), Е.П. Баранова («Гоголь. Начало», «Гоголь. Вий», «Гоголь. Страшная месть» – 2017–2018).

Первая из упомянутых экранизаций – «Вий» 1967 г. – считается классикой интерпретации гоголевской повести. Обращение к сюжету Гоголя не кажется удивительным, поскольку на период 1940–1960-х гг. приходится и развитие жанра сказки, и популяризация хоррора. Увидеть это можно как в отечественном кинематографе («Кашей Бессмертный» (1945), «Марья-искусница» (1959), «Королевство кривых зеркал» (1963) Роу; «Каменный цветок» (1946), «Садко» (1952), «Сказка о потерянном времени» (1964) Птушко), так и в кинематографе западном (сказочные хоррор-ленты с участием В. Прайса – «Дом восковых фигур» (1953), «Ворон» (1963), многосерийные фильмы ужасов про графа Дракулу, Франкенштейна, мумий, последние из которых исполнялись известными актерами – К. Ли, П. Кушингом).

В фильме Ершова и Кропачева хоррор узнается в локусах, образах, деталях. Указать, например, стоит на церковь: для съемок были найдены гнилые бревна и доски, делающие церковь старой и покосившейся [4]. У Гоголя: «Церковь деревянная, почерневшая, убранный зеленым мохом... Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения» [7, с. 433–434]. Образ этот вызывает ассоциации со старинными замками готических романов. Интересными являются и описания панночки – мертвеца, похожего на прекрасного вампира (например, на Джеральдину С.Т. Кольриджа: «...В лесу, где мгла, ты на стон пошла и встретила даму неземной красоты» [13]): «Он подошел ко гробу, с робостью посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрог-

нувши, своих глаз. Такая страшная, сверкающая красота!» [7, с. 439]. В фильме ужасная атмосфера создается не только с помощью локуса церкви, образа панночки, встречаемых у Гоголя, но и через кинематографические средства. Прежде всего через фосфорный свет, отсылающий к фильму Ф.В. Мурнау «Носферату, симфония ужаса» (1922). Тема Дракулы узнается и в крылатых существах, напоминающих летучих мышей. Несмотря на то, что в фильме «пролилась лишь одна капля крови», образ крови узнается и в других деталях – красное бархатное покрывало, на котором стоит гроб (в книге – синее (Там же, с. 432)), красная краска, в которую красят стены после гибели Хомы. Если говорить простыми словами, то у Ершова и Кропачева фольклорные элементы переводились, исходя из традиций кинохоррора. И прежде всего из традиций кинохоррора готического (Ф.В. Мурнау, М. Бава и др.).

Экранизации «Вия» 2000-х гг. – то есть современные экранизации – объединяет принадлежность к постмодерну. Фесенко, Степченко и Баранов одинаково обращаются к гоголевским сюжетам для того, чтобы на их основе создать новое произведение. Фесенко перемещает повествование из Малороссии в Америку, отчего опускаются многие сюжетные элементы [10]. Степченко в качестве локации выбирает Европу, а главным персонажем – картографа. Баранов соединяет жанры и сюжеты разных фильмов. Более того, у Баранова наблюдается не только «Вий» Гоголя, но и другие его произведения – «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь...», «Страшная месть», «Ночь перед Рождеством» и др. Все это создает в фильмах постмодернистскую игру цитат.

Рассмотреть такую игру уместнее всего будет на примере фильмов Баранова («гоголевская трилогия»). Версия Баранова, несмотря на сцены ужаса и эротики, лишена психологичности и, как ни странно, эротизма [23, с. 114, 120]. Важной здесь выступает интертекстуальность, а не идейная составляющая произведения писателя. Так, у Баранова зритель наблюдает цитаты из Гоголя – утопленница Оксана (сразу две цитаты), кузнец Вакула с ребенком, красная свитка, жертвоприношение, поедание галушек; из готического кино – детективная линия, фрагменты вскрытия, колдун (Дракула); из фэнтези – черный всадник, дыхание жизни морд-сит; из приключенческих фильмов – Александр Христофорович в треуголке, сундук и др. Мотивов и образов много – слишком много. Баранов не ставил перед собой цель передать гоголевскую идею борьбы добра и зла, характерные для Гоголя взаимопереходы между реальным пространством и пространством нечистой силы. Если указанное и распознается, то лишь в рамках игры. Впрочем, игра эта, благодаря спецэффектам, позволяет обратить внимание на гоголевскую визуальность. Спецэффекты имели место и в предыдущих версиях «Вия» (у Ершова и Кропачева – комбинированные съемки) и таким же образом создавали пространство хоррора, сказки, приключения. Но пространство постмодернистское.

Фантастика – явление, характерное как для ранних этапов развития кинематографа (Мельес, Гончаров, Мурнау), так и для более поздних (Роу, Птушко,

Бава и др.). Фантастика часто связывалась авторами с фольклором и литературой. Тенденция эта касалась и западных писателей, и отечественных. Например, Гоголя, чьи произведения содержат фольклорные мотивы и мотивы ужаса. В разное время киноавторы обращались к разным гоголевским произведениям. Однако наиболее популярными у них оказались первые сборники – «Вечера...» и «Миргород», что неслучайно, поскольку именно произведения из этих циклов содержат наибольшее количество фольклорных элементов. А фольклор, как известно, кинематографичен. Единственное – в процессе интерпретации, как в случае с постмодерном, из литературного произведения иногда исключаются некоторые фрагменты. В качестве компенсации выступают спецэффекты, дающие визуальность и динамику и, следовательно, усиливающие воздействие текста. Подобное в той или иной степени могло присутствовать и в более ранних версиях, где использовались комбинированные съемки (в том числе методы Мельеса). Но в этих версиях зритель наблюдал иное отношение к тексту. Текст не становился частью игры. Факт, однако, в том, что на протяжении всего периода экранизации Гоголя авторы стремились использовать технологический потенциал кино (даже качество пленки могло выступать средством: как в «Майской ночи...» Садковича) для того, чтобы передать особенности гоголевских произведений. Сделать же это в полной мере удалось только в эпоху компьютерных технологий. Правда, эпоха обозначила совсем другое отношение к Гоголю. Суть этого отношения не изображение литературного текста, а игра, демонстрирующая текст(ы) посредством технологий.

Литература

1. Андреев, А. Белая магия Жоржа Мельеса / А. Андреев // Киножурнал «Сеанс» : официальный сайт. – URL: <https://seance.ru/articles/melies-150/> (дата обращения: 27.06.2021). – Текст : электронный.
2. Бунтман, Е. Главные фильмы французской «новой волны» / Бунтман, Е., Крюкова, О. // Arzamas : официальный сайт [Электронный ресурс]. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1396> (дата обращения: 27.06.2021). – Текст : электронный.
3. Веленцова, М. М., Виноградова, Л. Н. Колодец // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 томах / Н. И. Толстой. – Москва : Международные отношения, 1995. – Т. 2. – С. 536–541.
4. Велигжанина, А. Первый советский ужастик «Вий»: вместо Куравлева мог сыграть Вяч. Невинный, а вместо Варлей – Жанна Болотова // Национальный корпус русского языка. – URL: <https://processing.ruscorgora.ru> (дата обращения: 29.06.2021). – Текст : электронный.
5. Виноградова, Л. Н., Левкиевская, Е. Е. Окно // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 томах / Н. И. Толстой. – Москва : Международные отношения, 1995. – Т. 3. – С. 534–539.
6. Гоголь, Н. В. Вечер накануне Ивана Купала // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 17 томах / И. А. Виноградов, В. А. Воропаев. – Москва : Издательство Московской Патриархии, 2009. – Т. 1. – С. 113–126.
7. Гоголь, Н. В. Вий / Гоголь Н. В. // Полное собрание сочинений и писем : в 17 томах / И. А. Виноградов, В. А. Воропаев. – Москва : Издательство Московской Патриархии, 2009. – Т. 2. – С. 414–450.
8. Гоголь, Н. В. Ночь перед Рождеством / Н. В. Гоголь // Полное собрание сочинений и писем : в 17 томах / Гоголь Н. В. ; И. А. Виноградов, В. А. Воропаев. – Москва : Издательство Московской Патриархии, 2009. – Т. 1. – С. 167–208.
9. Гура, А. В. Гнездо / А. В. Гура // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 томах / Н. И. Толстой. – Москва : Международные отношения, 1995. – Т. 1. – С. 502–503.
10. Захарова, А. А. Литература и кинематограф (к проблеме экранизации повести Н.В. Гоголя «Вий») / А. А. Захарова // Филологические этюды : сборник статей : в 3 частях. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 2012. – Вып. 23 (I–III). – С. 71–73.
11. Зоркая, Н. М. На рубеже столетий. У истоков маскового искусства в России 1900–1910-х гг. / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – 142 с.
12. Кобленкова, Д. В. Сорочинская ярмарка как бренд. Кинематографические версии Н. Экка (1939) и С. Горова (1940) / Д. В. Кобленкова // Н. В. Гоголь и традиционная славянская культура. Материалы XII Гоголевских чтений: Дом Н.В. Гоголя : мемориальный музей и научная библиотека (2012). – URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1277/> (дата обращения: 27.06.2021). – Текст : электронный.
13. Кольридж, С. Т. Крестабель / С. Т. Кольридж // Lib.ru: онлайн-библиотека. – URL: <http://lib.ru/POEZIQ/KOLRIDZH/2.txt> (дата обращения: 27.06.2021). – Текст : электронный.
14. Кондакова, Ю. В. Техника «завуалированной фантастики» в произведениях Гоголя / Ю. В. Кондакова // Н. В. Гоголь как герменевтическая проблема: к 200-летию со дня рождения писателя / О. В. Зырянов. – Екатеринбург : Урал, 2009. – С. 137–155.
15. Кривуля, Н. Г. Особенности интерпретации гоголевского текста в фильме «Нос» А. Алексеева / Н. Г. Кривуля // Н. В. Гоголь и современная культура. Материалы VI Гоголевских чтений: Дом Н.В. Гоголя : мемориальный музей и научная библиотека (2006). – URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1540/> (дата обращения: 27.06.2021). – Текст : электронный.
16. «Майская ночь» с 14 апреля в кинотеатре // Советская Сибирь. – 1941. – № 81. – С. 4.
17. Манн, Ю. В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845 / Ю. В. Манн. – Москва : Аспект Пресс, 2004. – 813 с.
18. Николенко, О. Н. Традиции украинского фольклора и народная мифология в повести «Ночь перед Рождеством» / Николенко О. Н., Николенко Е. С. // Н. В. Гоголь и традиционная славянская культура. Материалы XII Гоголевских чтений: Дом Н.В. Гоголя : мемориальный музей и научная библиотека (2012). – URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1165/> (дата обращения: 27.06.2021). – Текст : электронный.
19. Пазолини, П. П. Поэтическое кино / П. П. Пазолини // Стреление фильма : сборник статей / К. Разлогов. – Москва : Радуга, 1984. – С. 45–66.
20. Премьера цветная «Майская ночь» // Вечерняя Москва. – 1941. – № 58. – С. 4.
21. Премьера цветного фильма «Майская ночь» // Вечерняя Москва. – 1941. – № 60. – С. 4.
22. Сабинский, Н. Г. Из записок старого киномастера / Н. Г. Сабинский // Искусство кино. – 1936 (01.05.1936). – № 5. – С. 60–63.
23. Саенко, Н. Р. PlayGogol: постмодернистская интерпретация раннего Гоголя в сериале Е. Баранова / Н. Р. Саенко, Л. В. Щеглова // Культура и цивилизация. – 2019. – Т. 13, № 4. – С. 111–124.
24. Сиротин, О. В. Двойная звезда. Александр и Иван Мозжухины / О. В. Сиротин. – 2-е изд., испр. и доп. – Пенза : [б. и.], 2014. – 152 с.

M.O. Bulavina

FOLKLORE AND CINEMA: GOGOL ON THE SCREEN

The article deals with the problem of film adaptation of literature. The author chooses the works by N.V. Gogol. The purpose of this article is to reveal the specific image of folklore elements of Gogol's books on the screen. M. Bulavina consistently turns to various film adaptations starting with silent films to modern films. As a result, the author outlines several important conclusions. First, in most cases Gogol's texts formed the basis for such genres as a fairy tale film, horror film, comedy, and postmodern film. Second, the process of adaptation led to new meanings. Third, the influence of a director and film technology (historical and functional aspect) in a particular period is traced.

Adaptation, Gogol's poetics, silent cinema, fantasy film, horror film, fairy tale film, Gothic novel, postmodernism.