

Василиса Шливар

Экранизация
В. А. Старевичем
гоголевской повести
«Ночь перед
Рождеством»



*И*нтерес кинематографа к произведениям Н. В. Гоголя был вызван, прежде всего, таинственными, иррациональными элементами его поэтики. Сказочные, полифонические сюжеты его произведений вполне подошли для нового вида искусства, зародившегося в начале XX в. В дореволюционном кино была широко распространена экранизация литературных произведений, и режиссеры ставили целью не только воспроизведение сюжета, но и, прежде всего, создание атмосферы, достижение той гармонии, что царила в словесном искусстве. По словам Эйзенштейна, «должна быть переложена стилистическая особенность писателя, а не сюжет вообще»¹.

Экранизация (а также ее вид – адаптация) до сих пор не утратила своей популярности. Довольно часто посредством этого вида искусства в современном обществе популяризируется то или иное литературное произведение, нередко творчество какого-то автора в целом. Любая экранизация несомненно является новым прочтением литературной классики даже тем, что осуществляется совершенно иными средствами, дающими читателю-зрителю возможность увидеть иные стороны, другую трактовку произведения. Кроме того, художник, работая над экранизацией, не может уйти от культурных кодов времени: он переносит их на киноленту и таким образом кодирует ее своим актуально-идейным прочтением исходного текста.

Творчество Гоголя оказало влияние на многих кинохудожников того времени, в том числе и Эйзенштейна, в чьих лентах (больше всего – в фильме «Бежин луг») находим и прямые реминисценции из повести «Тарас Бульба». Режиссер считал, что произведения Гоголя насыщены образностью, которая представляет собой «один из плодотворнейших образцов

синематизма (кинематографичности) в литературе, неисчерпаемый кладезь уроков для режиссера и сценариста, для оператора, художника и актера»². Также Эйзенштейн утверждал, что Гоголь «поразителен не в самом выхвате определенной детали, а удивителен в ракурсе, через который он представляет деталь, часть или целое»³.

Переложить произведения Гоголя на язык кино пытались многие, но, тем не менее, началом киногоголианы обычно считают появление фильмов «гоголевского» режиссера – Владислава Старевича. Он известен в истории кино как отец объемной мультипликации. С 1913 по 1919 год он осуществил пять гоголевских экранизаций: «Страшная месть», «Ночь перед Рождеством», «Портрет», «Вий», «Майская ночь». В этих произведениях его привлекали, в первую очередь, фантастические мотивы, а также кукольность многих персонажей. Решение проблемы переложения фантастики языком кино стало важнейшей задачей Старевича, с ней он по-своему справился, расширив таким образом границы тогда еще нового мира – кино.

Повесть «Ночь перед Рождеством» (1832) экранизировали неоднократно. С 1911 г. и до наших дней по ее мотивам был снят десяток фильмов, но часть их, к сожалению, до нас не дошла – это ленты «Солоха, или Ночь перед Рождеством» братьев Пате (1911), «Ночь перед Рождеством» Т. Пиддубного (1913), «Черевички» Чердынина (1927). Среди сохранившихся, кроме фильма Старевича (1913), – фильм-опера «Черевички» Михаила Шапиро и Надежды Кошеверовой (1944), мультфильм «Ночь перед Рождеством» Валентины и Зинаиды Брумберг (1951), «Вечера на хуторе близ Диканьки» Александра Роу (1961), рисованный фильм «Приключения кузнеца Вакулы» Евгения Сивоконя (1977), экранизация Екатерины Михайловой «Ночь перед Рождеством» (1997). Нелишне здесь упомянуть и мюзикл Семена Горова «Вечера на хуторе близ Диканьки» (2001), созданный также по мотивам этой повести.

Фильм, снятый В. Старевичем на студии Ханжонкова, впервые был показан 26 декабря 1913 г. и получил множество положительных отзывов как образцовый пример немого кино, наиболее точно воспроизводящего сюжет повести Гоголя. Лента начинается с типичного в то время представления актерами героев, чьи роли они исполняют. Интересно, что, представляя роль Оксаны, режиссер ввел в кадр крупным планом ее туфли, чем предвосхищалось последующее развитие действия, а также значимость данного мотива для сюжета в целом.



Стержневая история любви кузнеца Вакулы и красавицы Оксаны передана в фильме точь-в-точь: Вакула старается прельстить Оксану, признается ей в любви; она его дразнит, дает обещание, что выйдет за него замуж, только если он принесет ей черевички императрицы. Пережив с помощью inferнальных сил фантастические приключения, Вакула обретает черевички, приносит их Оксане, испуганной слухами о его кончине. В последнем кадре мы видим светлую жизнь: счастливую семью кузнеца, учащего сына своему ремеслу.

Обратимся теперь к фантастическим элементам повести, ибо их показ стал наибольшей проблемой режиссера. Уже в первых кадрах он показал полет ведьмы Солохи и черта на метле. Иллюзия этого достигается, в первую очередь, благодаря нижнему ракурсу камеры. Сами герои оказываются в верхней части общего плана, так что зритель должен смотреть вверх. Тем самым у него создается ощущение, будто они действительно выше его и парят в воздухе. Впечатления быстроты полета создаются за счет особого положения тел актеров, мелькания их ног, а также постоянных световых бликов. В третьем кадре Солоха на метле все еще видна с нижнего ракурса, потом черт медленно отделяется от черного фона (черная сила выходит из тьмы), и ощущение быстрого полета возобновляется с помощью стремительного наезда камеры, делающей резкие короткие движения налево-направо.

Такой прием Старевич использует еще раз – в сцене полета кузнеца Вакулы на черте. Сначала, когда они летят в Петербург, камера неподвижна, а они якобы возносятся на небо. Потом, в следующем кадре, их тела в полете показаны на общем плане с нижнего ракурса, так создается впечатление, что черт намного выше зрителя. Затем камера стремительно наезжает на черта, который машет руками, как крыльями, с Вакулой на спине. В кадрах их полета обратно сначала с нижнего ракурса видна лишь нижнюю часть их тел (то есть повторяется сцена полета Солохи и черта), а потом оба тела медленно появляются из закадрового пространства. Благодаря плащу кузнеца и хвосту черта, откинутым назад, создается впечатление, что они летят. Важно также отметить, что во всех сценах полета особую роль играет взгляд актеров, устремленный в закадровое пространство, который способствует созданию иллюзии бесконечного воздушного пространства перед ними.

Фантастичен также эпизод с мешками в хате Солохи, куда она прячет четверых своих ухажеров. Это мешки нормального, обычного размера (судя по тому, что Вакула при взгляде на них не удивлен), но Солоха все же как-то умудрилась впихнуть туда четырех мужчин, а кузнец Вакула смог поднять их и вынести на улицу. В данном сказочном эпизоде режиссер увеличил декорации-мешки и не стал потом снимать их содержимое и положение персонажей в них. Думается, это вполне можно было сделать крупным планом, но режиссер на это не пошел.

Центральными иррациональными эпизодами в фильме считаются волшебное движение вареника (из миски в рот лентяя Пацюка Пузатого) и мгновенное уменьшение черта, а затем его прыжок в карман Вакулы. Сначала о летящей еде. В первом же кадре, где появляется Пацюк, он ест из миски не руками, а языком, напоминая собаку. Вполне оправданно считать, что этой деталью, отсылающей к довольно насыщенному (даже с амбивалентными) значениями мотиву собаки, режиссер вслед за Гоголем хотел указать на демоническую природу персонажа: «Он, говорят, знает всех чертей и все сделает, что захочет... Не прошло нескольких дней после прибытия его в село, как все уже узнали, что он знахарь. Бывал ли кто болен чем, тотчас призывал Пацюка; а Пацюку стоило только пошептать несколько слов, и недуг как будто рукою снимался. Случалось ли, что проголодавшийся дворянин подавился рыбьей костью, Пацюк умел так искусно

ударить кулаком в спину, что кость отправлялась куда ей следует, не причинив никакого вреда дворянскому горлу» (I, 222).

В нескольких последующих, стремительно сменяющихся кадрах, представлявших тогда новаторскую комбинацию игрового фильма и объемной мультипликации, Старевичу удается передать еще один полет – в этом случае, вареника. Так показана безмерная лень еще одного представителя inferнальных сил, который тем самым контрастирует с весьма подвижным, динамичным чертом.

Нелишне отметить, что в одном из этих кадров миска перед неподвижным Пацюком мгновенно исчезает, будто бы ее никогда и не было. В данном случае это оправдано демоническими, сверхъестественными способностями Пацюка: он все съел и волшебным образом убрал мешающую миску. Этой трактовке способствует также следующий кадр, в котором Пацюк уже ест вареники, вылетающие из другой миски.

Похоже обыграна и неудачная деталь: еще до полета на черте, на одном из кадров у кузнеца Вакулы видна на голове шапка, в следующем кадре у кузнеца на крупном плане шапки нет, а потом снова идет общий план, где он в шапке. В данном случае исчезновение шапки не имеет смысла, и потому это можно считать незначительным и нечаянным промахом режиссера.

Рассмотрим теперь упомянутый пример комбинированной съемки, когда в кадре совмещены актер и рисунок, игровой фильм и мультипликация, посредством чего размеры черта уменьшаются до силуэта, а потом он превращается в куклу и ускользает в карман кузнеца. Эта трансформация еще раз доказала высокое мастерство художника. Как отмечает Н. Кривуля, «несмотря на условность и даже примитивность мультипликационного изображения, плавная трансформация образа реального актера в условный графический образ получалась благодаря частичной обработке изображения на самой пленке»⁴. Такое преобразование начинается с того что актер приседает, а затем идет стремительный переход к анимированному рисунку, который уменьшается через смену коротких кадров. Но потом сам кульминационный момент трансформации рисунка в куклу – как вершина иррационального – остается в закадровом пространстве. Тем не менее, глаза зрителя направлены вниз, к месту мгновенного исчез-



новения и нового появления персонажа, который уже в своей иной ипостаси совершает полет в карман кузнеца и тут же испаряется.

Черт (актер Иван Мозжухин) – «спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка, оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком; ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке. Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды; только разве по козлиной бороде под мордой, по небольшим рожкам, торчавшим на голове, и что весь был не белее трубочиста, можно было догадаться, что он не немец и не губернский стряпчий, а просто черт, которому последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей» (I, 202). Он в самом начале фильма умудряется украсть луну с неба. Сама сцена похищения остается в закадровом пространстве: мы видим лишь ноги черта на среднем плане, а потом он уже играет с горячей луной. Так в фильме появляется иррациональный план, а у зрителя есть возможность самому вообразить, как произошел столь неординарный случай, то есть в какой-то мере соучаствовать в создании фильма.

Итак, казалось бы, Старевич полностью решил свои задачи, сумев адекватно передать на экране иррациональные сцены из повести Гоголя. Однако, читая повесть, мы обнаруживаем, что режиссер на самом деле опустил самую сказочную из всех сцен – прибытие кузнеца Вакулы в Петербург. Имеется в виду не изображение того, как черт вновь обратился в коня, а именно волшебный вид столицы в глазах Вакулы: «...и вдруг заблестел перед ним Петербург весь в огне. (Тогда была по какому-то случаю иллюминация.) Черт, перелетев через шлахтаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы. Боже мой! стук, гром, блеск; по обеим сторонам громоздятся четырехэтажные стены; стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон; дома росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, форейторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней; пешеходы жались и теснились под домами, униженными площадками, и огромные тени их мелькали по стенам, досягая головою труб и крыш. С изумлением оглядывался кузнец на все стороны. Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели» (I, 232–233).

Для кузнеца и сам черт, и полет на нем, и колдовство – словом, те фантастические элементы, о которых шла речь, – представляются заурядными, обыденными, привычными. А вот Петербург, весь в огне, освещенные дома, дворец царицы – кажутся ему фантастическим миром, по сути, сказкой, неким тридевятым царством. Но в фильме нет такой смены рационального на иррациональное, и то, как Вакула удивлен дворцом царицы, передается лишь одним кадром. Примечательно, что амбивалентное восприятие реальности лежит в основе искусства кинематографа: «...какое бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником... понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к реальному событию»⁵.

Помимо этого, думается, в фильме опущен еще один весьма важный элемент сюжета повести. Это талант художника у кузнеца Вакулы – черта очень значимая, поскольку герой предстает как творческая личность, демиург (творец и, в каком-то смысле, волшебник, создающий иную жизнь), а его религиозное творчество – как главное оружие в борьбе против дьявола и его сил. Из-за пренебрежения данным мотивом в фильме не так ясна и тема вечной борьбы Божественного творца с inferнальными силами, и намеченная в тексте параллель автора и его персонажа, кузнеца-художника. Тем не менее, их отождествление сохраняется на другом уровне, через профессию кузнеца, значимую в мифологии. Кузнецов в фольклоре обычно считали шаманами или колдунами, связанными с дьяволом, или Божественными творцами, обладающими сверхъестественными знаниями, способностью отгонять нечистую силу. И этот господин огня, воспринимающегося как начало и основа духа, как искра Божья в человеке, как правило, вступал в конфликт с представителем inferнальных сил. В мифологии кузнец выступал как демиург, устроитель миропорядка, что отсылает, в первую очередь, к Гефесту (Вулкану), богу огня и самому искусному кузнецу. Немудрено, что герой гоголевской повести Вакула так восхищен пылающим в огне иллюминаций Петербургом, воображая его фантастическим местом, которое окутано созидательной стихией, лежащей в основе ремесла кузнеца, его творчества, самой жизни. «Боже мой! стук, гром, блеск...» – вскрикивает он, различая как раз те элементы, которые составляют его существование.

Наше исследование позволяет заключить, что своим фильмом Владислав Старевич практически вторит повести Гоголя, хотя в первый план выдвигает фантастические сцены с чертом, стараясь ими подчеркнуть не чувство страха, а именно комический гротеск Гоголя. Сфера комического в поэтике Гоголя является неотъемлемой частью сферы нравственного влияния, которое оказывается посредством литературного текста. Отражение данного аспекта ясно дано в ленте: демонические силы черта обесцениваются, причем он продолжает появляться лишь в функции добра. В техническом плане Старевич несомненно сумел значительно раздвинуть границы не только мультипликации, но и кинематографа в целом.

Примечания

¹ Эйзенштейн С. М. Гоголь и киноязык (публикация Наума Клеймана) // Барыкин Е. Гоголевский кинословарь (аннотированный каталог фильмов: 1909–2009). М., 2009. С. 199.

² Там же. С. 195.

³ Там же. С. 208.

⁴ Кривуля Н. Экранизации произведений Гоголя в отечественной анимации // Барыкин Е. Гоголевский кинословарь. С. 243.

⁵ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 16.