

Татьяна Боева

## Проблема гоголевских реминисценций в фильме «Господин оформитель»

---

Андрей Белый закончил свое исследование «Мастерство Гоголя» следующим предписанием: «...особенность процесса творчества в Гоголе та, что ни в чем не закончен он; [Гоголь] не замкнут собранием сочинений; ищите его в каждом художнике слова; откроете Гоголя там, где ему не положено быть „академиками“»<sup>1</sup>. Задача настоящей работы — «найти» Н. В. Гоголя в контексте фильма «Господин оформитель»<sup>2</sup>. Методологической основой исследования послужит вышеупомянутая монография Белого, объектом исследования (кроме фильма) — «Петербургские повести» Гоголя.

ГО — фильм по мотивам рассказа Александра Грина «Серый автомобиль»<sup>3</sup>. Эта кинолента является римейком дипломной работы режиссера Олега Тепцова, которую ему порекомендовали снять в виде полнометражной картины. Автор сценария — Юрий Арабов, именно он подлинный творец атмосферы фильма и его отдельных художественных особенностей, создающих в фильме цельную систему. Оператор-постановщик — Анатолий Лапшов, композитор — Сергей Курёхин (музыкант-авангардист, джазовый музыкант, аранжировщик, актер, создатель группы «Поп-механика»)⁴. В главных ролях снимались: Виктор Авилов (Платон Андреевич), Анна Демьяненко (Анна-Мария), Михаил Козаков (Грильо), Иван Краско (слуга), Вадим Лобанов (ювелир).

---

© Tatjana Boeva, 2011

© TSQ 36. Spring 2011 (<http://www.utoronto.ca/tsq/>)

<sup>1</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. — М.; Л.: Голитиздат, 1934. С. 320. Далее отсылки к этой работе А. Белого даются в тексте работы с указанием страницы после цитаты.

<sup>2</sup> Далее — ГО.

<sup>3</sup> *Грин А.* Серый автомобиль // Грин А. Собр. соч.: в 6 тт. Т. 5. М.: Правда, 1965. Далее — СА.

<sup>4</sup> Приз за лучшую музыку к фильму — С. Курехин (1987), Смотр-конкурс СК Казахстана в Алма-Ате; приз за лучшую режиссуру — О. Тепцов, там же; премия «Ника» — Л. Конникова (художник по костюмам) (1988).

Действие фильма происходит в 1908 и в 1914 гг. Знаменитый художник-оформитель Платон Андреевич не может смириться с эфемерностью жизни, с ее несовершенством и пошлостью. Он стремится создать шедевр, который был бы идеальным во всем, и тем самым превзойти самого Творца. Однажды, оформляя на заказ витрину магазина, он вкладывает в работу весь свой талант, и восковая фигура, сотворенная мастером, оживает, находит Платона Андреевича и приглашает оформить особняк ее мужа. Художник не сразу распознает в Марии сотворенного им же манекена, а принимает ее за Анну Белецкую, молодую модель, позировавшую у него в студии. Однако кукла выдает себя странным поведением, и тогда Платон Андреевич решает уничтожить свое вовсе не идеальное творение, но погибает в этой борьбе<sup>5</sup>.

События фильма разворачиваются в Петербурге, выбор именно этого города кажется неслучайным. Поместив действие произведения в Петербург, автор должен учитывать его «культурное», «природное», «душевное» состояния, его «объектный» состав и пр. «Сверх-семантичность» этого города неизбежно накладывается на семантику произведения, связанного с Петербургом. Годами, десятилетиями и даже столетиями складывался так называемый «петербургский» миф со своими символами, легендами и историей. В. Н. Топоров отмечает: «Но уникален в русской истории Петербург и тем, что ему в соответствие поставлен особый «Петербургский» текст, точнее, некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального»<sup>6</sup>. Гоголь, наряду с Пушкиным, является основателем этой традиции, «Петербургские повести» не просто дополняют миф этого города, но и задают определенный вектор его развитию.

Влияние Гоголя на литературу XX века неоспоримо, причем оно проявляется как в реалистическом, так и в модернистском направлениях. Среди прочих писателей, по замечанию В. Вихрова, оказался и А. Грин: «И если уж искать истоки его [Грина] творческой манеры, его удивительного умения вторгать фантастическое в реальное, то они в народных сказках, и у Гоголя, в его «Носе» или «Портрете»...»<sup>7</sup>. Гоголь и Грин выступают в своих произведениях за гармонию, за ду-

---

<sup>5</sup> Возможны и другие интерпретации фильма.

<sup>6</sup> Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 275. Далее отсылки к этой работе В. Н. Топорова даются в тексте работы с указанием страницы после цитаты.

ховность и за истинные ценности. Их волнует нарушение естественного состояния, некой нормы бытия. Они против быстрой и суетливой жизни, полной соблазнов и пошлости; они противопоставляют природу и цивилизацию, видя в последней злую и мощную силу; они трепетно относятся к высокому искусству. В своих произведениях Гоголь и Грин не ставят точку, они оставляют это право за читателем, которого успели в полной мере заморочить колеблющимися между противоположностями объяснениями. Еще одна характерная особенность этих авторов заключается в том, что произведения каждого находятся в некоем симбиозе. «Гоголь обрастает продуктами своего творчества <...> Производственный процесс Гоголя подобен циркуляции крови...» (7), а Грин своим творчеством создает особую страну — «Гринландию».

Гоголь, часто спорящий с логикой, играющий смыслами, создает в произведениях некий хаос, его сказочность, склонность к мистике и абсурду позволяют воспринимать его как писателя-романтика, хотя романтическая модель у него претерпевает существенную деформацию. В. А. Жуковский дал краткое, но емкое определение: «Романтизм — это душа». Известно, как мастерски Гоголь вникает в самую суть человеческой души, открывает ее глубинные тайны. Тип героя-романтика строится на отрицании им низкой стороны жизни, ее пошлости и на воспевании высоких идеалов свободы, красоты и творчества личности на фоне противоречивости бытия и трагического восприятия действительности. Кажется, самая прямая связь Гоголя с романтизмом обнаруживается в его отношении к искусству. Известно, что наряду с сочинительством и интересом к театру Гоголь с юных лет был увлечен живописью. Его статья, посвященная картине «Последний день Помпеи», свидетельствует, что он придерживался романтического взгляда на природу искусства: «*Последний день Помпеи*, которую по необыкновенной обширности и соединению в себе всего прекрасного, можно сравнить разве с оперою, если только опера есть действительно соединение троинственного мира искусств: живописи, поэзии и музыки»<sup>8</sup>.

Романтизм присущ и повести «Невский проспект», заглавному герою которой Гоголь поет оду, поскольку в этой улице сконцентрирована суть города, его квинтэссенция: «Нет ничего лучше Невского

---

<sup>7</sup> Вихров В. Рыцарь мечты. // Вступ. статья к собр. соч. А. С. Грина в 6 тт. М.: Правда, 1965. Т. 1. С. 21.

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1952. Повести / Ред. В. Л. Комарович. Т. 8. С. 113. <Курсив Гоголя. — Т. Б.>

проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все»<sup>9</sup>. Поэтому события, происходящие на этом проспекте, характерны и для города в целом, но в полной мере отражены именно здесь. Как замечает Топоров: «Невский проспект — своего рода идеальный образ города, его идея, взятая в момент ее высшего торжества воплощения» (290). Показателен и финал повести: «Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте. О, не верьте этому Невскому проспекту! <...> *Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!*»<sup>10</sup> (45; здесь и далее курсив мой. — Т. Б.). Куда более странными кажутся события фильма, явно выходящие за грань реальности.

В «Невском проспекте» главный интерес представляет сюжетная линия, в которой описывается история художника Пискарева. Некоторые места в повести настолько напоминают томление символов и их безудержную страсть, что их можно было бы вложить в уста автору эпохи «серебряного века»<sup>11</sup>. Гоголь в повести смешивает реальный мир с миром иллюзий, удивительно тонко он описывает переживания молодого человека, который идет по пятам молодой брюнетки в дорогом плаще: «красавица оглянулась, и ему показалось, как будто легкая улыбка сверкнула на губах ее. <...> Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки; нет, это собственные мечты смеются над ним. Но дыхание занялось в его груди, все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели, и все перед ним окунулось каким-то туманом. Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестя, казалась, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки» (18—19). Приве-

---

<sup>9</sup> Гоголь Н. В. 1938. Невский проспект // Гоголь Н. В. ПСС: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937—1952. Т. 3. Повести / Ред. В. Л. Комарович. С. 9. Далее в тексте повесть цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>10</sup> Подобный взгляд демонстрировал в своих работах художник Магритт, параллели к которым были обнаружены в фильме.

<sup>11</sup> Интересно, что сценарист фильма «ГО» Ю. Н. Арабов в своем сочинении «Поёт Гоголя, или кое-что о фабуле и сюжете» заметил: «Николай Васильевич забежал своим „Виём“ лет на шестьдесят вперед, написав произведение не из „натуральной школы“, а из „серебряного века“» (Арабов Ю. Н. Полет Гоголя, или кое-что о фабуле и сюжете // Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2003).

дем некоторые отрывки, описывающие состояние влюбленного художника:

«Колени его дрожали; *чувства, мысли горели*; молния радости нестерпимым острием вонзилась в его сердце. Нет, это уже не мечта! Боже! столько счастья в один миг! такая чудесная жизнь в двух минутах!» (19).

«Он не чувствовал никакой земной мысли; <...> Это доверие, которое оказало ему слабое прекрасное существо, это доверие наложило на него обет строгости *рыцарской*, обет рабски исполнять все повеления ее. Он только желал, чтоб эти веления были как можно более трудны и неудобноисполняемы, чтобы с большим напряжением сил лететь преодолевать их. Он не сомневался, что какое-нибудь *тайное* и вместе важное происшествие заставило незнакомку ему вверяться; что от него, верно, будут требоваться значительные услуги, и он чувствовал уже в себе силу и *решимость на все*» (19—20).

«О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, перенести это! жизнь не вместит его, *он разрушит и унесет душу!*» (25).

«Из всех сновидений одно было радостнее для него всех: ему представилась его мастерская, он так был весел, с таким наслаждением сидел с палитрою в руках! И она тут же. Она была уже его женою» (30).

Такое обожание красоты, готовность к служению своему идеалу (или своей «Прекрасной даме») роднит Пискарева с будущими символистами. Он даже решился на попытку преобразования неидеального образа, наивно решив сделать неблагопристойной девушке предложение и тем самым исправить ее судьбу.

Мечта, сновидения так прочно входят в его жизнь, что он готов променять реальность на забвение. Примерно так происходит эволюция героя, его привыкание к мечте:

«Но не во сне ли это все?» (19) — сомнение в реальности.

↓

«Сначала он не хотел верить и начал пристальнее всматриваться в предметы, наполнявшие комнату...» (20) — неприятие реальности.

↓

«Пискарев мерил ее с ног до головы изумленными глазами, как бы еще желая увериться, та ли это, которая так околдовала и унесла его на Невском проспекте» (21).

↓  
«Он неподвижно стоял перед нею и уже готов был так же простодушно позабыться, как позабылся прежде» (21) — желание забыться.

↓  
«Боже, какой сон! И зачем было просыпаться?» (27) — сон приятнее реальности

↓  
«О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» (27).

↓  
«Боже, умиلسердись: хотя на минуту, хотя на одну минуту покажи ее!» (28) — зависимость от сна.

↓  
«Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне» (28).

Далее события приобретают уже декадентский характер: в поисках сна художник начинает принимать опиум: «Приемы опиума еще более раскалили его мысли, и если был когда-нибудь влюбленный до последнего градуса безумия, стремительно, ужасно, разрушительно, мятежно, то этот несчастный был он» (30). Отчаявшись, он в последний раз пытается обратить грезу в явь, но его усилия оказались тщетны и он кончает жизнь самоубийством.

Хочется уделить особое внимание мотиву лестницы, который то и дело возникает при появлении красавицы-незнакомки: такое совпадение трудно не назвать символическим, особенно в ситуации, когда главный герой находится в состоянии то подъема, то падения (ср. определение образа лестницы как архетипического для «петербургского текста» в работах В. Н. Топорова). Он переходит сначала из реальности в мир грез, а затем покидает этот мир вовсе<sup>12</sup>.

1. «Он видел, как незнакомка летела по лестнице...» (19).
2. «Он взлетел на лестницу» (19).
3. «Лестница вилась, и вместе с нею вились его быстрые мечты» (20).
4. «Пискарев сбежал с лестницы» (23).
5. «Воздушная лестница с блестящими перилами, надутая ароматами, неслась вверх. Он уже был на ней, уже вошел в первую залу...» (23).
6. «Он быстро взбежал на лестницу...» (31).

---

<sup>12</sup> Переходы Пискарева: реальность → грезы → сон → смерть.

Многokrатное появление лестницы в фильме ГО также относит этот образ в разряд символов. Характерен эпизод, в котором главные герои, Мария и Платон Андреевич, (после выигрыша) поднимаются по винтовой лестнице. Следует отметить схожесть этого момента с эпизодом в начале фильма, где Платон Андреевич пытается догнать монахиню.

Образ монахини в фильме кажется загадочным<sup>13</sup>, но мотив преследования незнакомки явно отсылает к повести «Невский проспект». Ведь когда Платон Андреевич стремится догнать монахиню, она бежит от него, пряча лицо, и приводит его к роковому дому, что трагическим образом повлияет на судьбу художника. (Так и Пискарев, следуя за красавицей, попадает впросак.) Следующее предупреждение Гоголя можно отнести к обоим героям: «Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте. Менее заглядывайте в окна магазинов...<sup>14</sup> Но боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки! Как ни развевайся вдали *плащ красавицы*, я ни за что не пойду за нею любопытствовать. Далее, ради бога, далее от *фонаря*<sup>15</sup>! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. <...>. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда *ночь*<sup>16</sup> стуженою массою наляжет на него <...> и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (46).

Судьба сыграла злую шутку как с Пискаревым, так и с Платоном Андреевичем и Эбenezером Сиднеем<sup>17</sup>. Они повстречали лишь оболочку своего идеала, пустую копию. Такое грубое несоответствие реальности мечте трагически влияет на их жизнь.

Фильм ГО объединяет в себе темы «Невского проспекта» и «Портрета», актер Иван Краско, отвечая на вопрос, о чем, собственно, картина, говорит: «Она о любви к искусству. Об искусстве вооб-

---

<sup>13</sup> В этой работе я не буду останавливаться на образе монахини, но лишь отмечу, что одежда Марии в эпизоде на лестнице явно напоминает монашеское одеяние.

<sup>14</sup> Именно с витрины магазина сбежала восковая фигура.

<sup>15</sup> Фонарь и развевающийся плащ обнаруживаются в пантомиме, которая разыгрывается в начале фильма. Происходящее на сцене напоминает «Балаганчик» Блока, следовательно, Смерть в плаще — возлюбленная Пьеро; мотив смерти от любимой прослеживается и в фильме. Платон Андреевич «погибает» из-за Марии, отсюда следует, что Смерть в начале фильма — метафора Марии.

<sup>16</sup> «Смерть» героя на мосту происходит ночью (больше в фильме нет эпизодов с этим временем суток).

<sup>17</sup> Эбenezер Сидней — главный герой рассказа СА, он также влюбляется в женщину идеальной наружности, но внутренне пустую и бездуховную.

ще, конечно. И о том что никогда не надо гнаться за ненастоящим, и знать, что что-то есть в мире кроме того, что мы знаем»<sup>18</sup>.

Образ художника, а также конфликт модного и истинного искусства центральный в повести «Портрет» — истории об утрате таланта художником Чартковым. В фильме об этом сюжете напоминает копия картины «Подружка невесты» (1851) Джона Эверетта Милле, художника, интерес к которому в данном случае вызван, по-видимому, его биографией. Творческий путь Милле делят на два периода: первый — до женитьбы, когда он работает в традиции прерафаэлитизма, где талант мастера очевиден; второй — после женитьбы (~1856), период отречения от прерафаэлитской техники, когда Милле делается модным портретистом, пишет в основном известных людей, занимающих высокие посты. Работает быстро и за огромные деньги, становится первым английским художником, получает титул баронета, а в 1896 году избирается президентом Королевской Академии. «Слава влюблена в него», — писали современники о Джоне Эверетте Милле. Успех этого художника был головокружителен. Однако, именно его называют «падшим ангелом живописи».

Возможная отсылка к гоголевскому «Портрету» — сам образ петербургского художника. Отметим, что имя гоголевского героя — **Андрей** Петрович Чартков, а имя героя фильма — Платон **Андреевич**. Прослеживается некоторая преемственность в именах, как и в профессии, ведь Платон Андреевич тоже художник.

Тема внезапного обогащения — общая для повести «Портрет» Гоголя, фильма ГО и рассказа СА Грина. Во всех трех случаях появление большой суммы денег связано с мистической силой, чертовщиной. Дальнейшие события свидетельствуют о злой природе этих денег. Они дают возможность попасть в высшее общество: Чартков там обретает славу, а Платон Андреевич и Эбенезер Сидней — расположение любимой женщины. Во всех случаях прибыль связана со смертью невинного: в ГО и СА умирает проигравший соперник, в «Портрете» невинная жертва — это картины талантливых художников, кроме того, умирает талант Чарткова. Главные герои сбиваются со своего пути, они несчастны, они сходят с ума (см. таблицу № 1).

---

<sup>18</sup> «Как снимали фильм „Господин оформитель“». Из серии: Истории и легенды Ленфильма (телеканал «100 ТВ»), Ведущий: Алексей Васильев. Год: 2007.

<http://www.tv100.ru/video/view/2780/>. Далее цитаты актеров и режиссера приводятся из этой передачи.

Внезапное богатство		
«Портрет»	«Господин оформитель»	«Серый автомобиль»
Сближение А. П. Чарткова с элитой, с высшим светом.	Сближение Платона Андреевича с Марией (представительницей элиты).	Сближение Эбенезера Сиднея с Корридой (представительницей элиты).
<sup>19</sup> Смерть шедевров Утрата таланта	Смерть Грильо	Смерть Гриньо
Сумасшествие Чарткова Смерть	Сумасшествие (?) Платона Андреевича Смерть (?)	Сумасшествие Эбенезера Сиднея.

Таблица № 1

Мотив оживания звучит несколько раз в «Портрете»: «Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза. Впечатление почти то же произвели они и в народе. Женщина, остановившаяся позади его, вскрикнула: «глядит, глядит», и попятилась назад»<sup>20</sup>; «Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда<sup>21</sup>» (87); «Наконец ему сделалось даже страшно ходить по комнате; ему казалось, как будто сей же час кто-то другой станет ходить позади его, и всякой раз робко оглядывался он назад<sup>22</sup>» (88); «Психея стала оживать, и едва сквозившая мысль начала мало-помалу облекаться в видимое тело» (104).

Рассмотрим многослойный сон Чарткова, он интересен тем, что просыпается художник трижды:

1) «Полный отчаяния, стиснул он всю силу в руке своей сверток, употребил всё усилие сделать движенье, вскрикнул и проснулся» (91).

<sup>19</sup> Смерть как невинная жертва.

<sup>20</sup> Гоголь Н. В. Портрет // Гоголь Н. В. ПСС: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937—1952. Повести / Ред. В. Л. Комарович. Т. 3. С. 82. Далее в тексте повесть цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>21</sup> Ср. у Гофмана в «Песочном человеке».

<sup>22</sup> О необыкновенной живости глаз и самого Ростовщика на портрете в тексте есть еще множество цитат.

2) «...с воплем отчаянья отскочил он и проснулся. „Неужели и это был сон?“ С биющимся на-разрыв сердцем ощупал он руками вокруг себя» (91).

3) «„Господи, боже мой, что это!“ вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся. И это был также сон!» (92).

Такой тройной повтор характерен и для фильма, причем режиссер повторяет этот прием впервые, когда Платон Андреевич видит, как восковая фигура трижды сама поворачивается к нему; во второй раз, когда на мост въезжает автомобиль с ослепительно ярким светом фар; в третий раз, когда Платон Андреевич падает на мосту.

Заметим и следующую цитату из повести: «„Наши балы, признаюсь, так убивают душу, так умерщвляют остатки чувств. . . простоты, простоты чтобы было больше“. (Увы! на лицах и матушки, и дочери написано было, что они до того исплясались на балах, что обе сделались чуть не **восковыми**)» (101).

Из образов, встречающихся как в фильме, так и в повести, на этот раз отметим зеркало. Как только у Чарткова появились деньги, он: «зашел к портному, оделся с ног до головы и, как ребенок, стал обсматривать себя беспрестанно; купил духов, помад, нанял, не торгуясь, первую попавшуюся великолепнейшую квартиру на Невском проспекте, с *зеркалами* и цельными стеклами <...>. Там он обдал подбоченившись, бросая довольно гордые взгляды на других и поправляя беспрестанно против *зеркала* завитые локоны». Через всего несколько строк, снова о зеркалах: «Он расставил то, что было получше, на видные места, что похуже — забросил в угол и расхаживал по великолепным комнатам, беспрестанно поглядывая *в зеркала*» (97—98).

Состояние Чарткова напоминает сумасшествие, деньги вскружили голову художнику, он думает только о славе, о признании в высшем обществе. Зеркала лгут, они поверхностны, отражая красоту ложной жизни, они тем самым запутывают героя, искажают истину. Принцип зеркальности играет важную роль в организации художественного пространства и в «Петербургских повестях» Гоголя, особенно, в «Невском проспекте», и в «Портрете», где сюжет расходится на две параллельные линии.

Если проследить генезис портрета, то мы обнаружим, что его истоки кроются в погребальной маске. В Древнем Египте, например, маска служила для сохранения изображения умершего — обиталища или условия жизни его души. То есть маска — это средство закрепить жизнь умершего, попытка его увековечить. Фильм ГО начинается с пантомимы, в конце которой вместо людей остаются лишь

плащи и маски. Платон Андреевич накладывает на лицо Анны маску (аллюзия на посмертную маску, так как мы знаем, что девушка тяжело больна).

Если же сделать шаг от Древнего мира и Античности к Средневековью, то обнаружится другая разновидность портретного жанра — икона. Изображение ликов святых — особая форма искусства. Когда мы смотрим на икону, мы видим не просто портрет, увековечивающий изображение святого, но — самого святого. Икона — это своего рода окно в другой мир. В фильме есть кадр, в котором висящие в углу иконы плавно переходят на лицо Анны.

Интересен эпизод, в котором Платон Андреевич из комнаты (явно напоминающей церковь, где посередине стоят гроб и свечи) вылезает на улицу через непонятно откуда взявшееся окно (в таком интерьере оно больше напоминает икону). У Гоголя во второй части «Портрета» богатому ростовщику удается уговорить художника написать с него портрет, однако портрет остается недописанным, так как художник почувствовал, что «демонское чувство» овладело его кистью<sup>23</sup>. Местами в повести ростовщик как бы оживает и вылезает из рамок портрета.

Эпоха Ренессанса — один из самых плодотворных периодов в истории развития портретного жанра, время, когда в западноевропейском искусстве возник реалистический портрет. Ю. М. Лотман определяет его как «...двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности»<sup>24</sup>. Портрет — некий двойник хозяина, он воплощает не только внешнее сходство, но и самую сущность человека. Портрет способен сохранить вечную молодость и красоту изображенного на нем, запечатленный образ находится в безвременном пространстве, ему не страшны старение или смерть (ср. «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда). Известно еще одно произведение о «жизненном выражении» картины, мотивы которого использованы в ГО, — «Овальный портрет» Э. По. В фильме Платон Андреевич передал красоту и жизненность умирающей девушки не портрету, а восковой фигуре.

Лотман называет портрет «как бы статуей нового времени». Действительно, статуя, как и маска, имеет глубокие исторические корни. Мотив оживления статуи подчеркнут в фильме: в начале и в конце экранизации звучит стихотворение А. Блока «Шаги Командора», отсылающее, в свою очередь, к пушкинскому «Каменному гостю», а в

---

<sup>23</sup> По сути, он пишет «икону» дьявола.

<sup>24</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 514.

контексте Петербурга вспоминается и его поэма «Медный всадник». Однако статуя, как и маска, со временем видоизменяется. История куклы-автомата, которую принимают за настоящую девушку и влюбляются в нее, восходит к повести Гофмана «Песочный человек». Один из новейших «родственников» статуи — манекен. В фильме Платон Андреевич создает восковую фигуру для витрины ювелирного магазина по подобию Анны Белецкой. Манекен приобретает жизненность и красоту своей модели (Анна умирает в том же году), оживает, находит своего создателя и трагическим образом влияет на его судьбу.

Мумия, идолы →	Статуя, памятник →	Восковая фигура, кукла-автомат, манекен
Погребальная маска →	Икона →	Портрет

Архитектоника фильма зиждется на контрастах; использованы как реалистическая, так и мистическая мотивировки. Одну из сюжетных линий фильма, историю создания восковой фигуры, как уже было сказано, можно интерпретировать как предысторию рассказа СА (если расположить эти два произведения вне хронологической последовательности их создания, т.е. таким образом, каким их воспринимает сегодняшний читатель-зритель). В частности, можно представить себе, что Мария в фильме ГО — это Коррида Эль-Бассо из рассказа СА, взявшая себе новый псевдоним и выбравшая новую жертву (теперь это Платон Андреевич). История о сбежавшей с витрины восковой фигуре укладывается в воспоминания главного героя рассказа, Эбенезера Сиднея: «Старик открывал кисею, показывая вас в ящике, это был воск с механизмом внутри, — это были вы, — вы спали, дышали и улыбались. Я заплатил за вход десять центов, но я заплатил бы даже всей жизнью. Как вы ушли из Глен-Арроля, почему очутились здесь — я не знаю, но я постиг тайну вашего механизма. Он уподобился внешности человеческой жизни силой всех механизмов, гремящих вокруг нас»<sup>25</sup>.

Гоголь во второй части «Портрета» описывает предысторию создания портрета ростовщика. Я не берусь утверждать, что создатели фильма намеренно воспользовались структурой повести «Портрет», но лишь указываю на такое совпадение. Отмечу некоторый параллелизм и одновременно контраст образов Чарткова и Андрея Платоновича. Чартков в припадке зависти портит лучшие картины та-

<sup>25</sup> Грин А. Серый автомобиль // Грин А. Собр. соч.: в 6 тт. Т. 5. М.: Правда, 1965. С. 213.

лангливых художников, его поведение напоминает извечный конфликт Добра и Зла, дьявол завидует Богу, так как тот имеет творческую силу. Платон Андреевич вступает в соперничество с Творцом из-за того, что считает его создания несовершенными, мимолетными, т. е. человек старается превзойти Природу, высший замысел. Обе эти темы можно рассматривать как возможную судьбу человечества, предостережение авторов.

А. Белый отметил, что Гоголь чувствовал грядущий ужас капитализма, он противопоставляет спрос и заказ: «Спрос в художнике — созревает; заказ («вынь да положи») — печется; борьба меж заказом и спросом — болезнь» (113; курсив А. Белого. — Т. Б.). Художник Чартков, не дождавшись созревания своего таланта, кинулся выполнять заказы светских господ за большие деньги. Платон Андреевич в фильме ГО имеет двойственную натуру: художник и оформитель. Когда Мария рассматривает в студии написанные им картины, она первым делом интересуется: «И много за всё это платят?» На что Платон Андреевич отвечает: «Когда как... но дело не в деньгах, а в истине, которую мы пытаемся постичь и постигаем при помощи искусства». Оформителем же он работает, главным образом, из-за денег, выполняя заказы.

Отметим, что приемы, к которым прибегают Гоголь и режиссер фильма, в общем схожи: их характерной чертой является стремление к синтезу искусств. В фильме выявить эту особенность проще ввиду насыщенности картины музыкой, пантомимой, пластическими искусствами, литературными подтекстами, философскими цитатами. Гоголь же в своих произведениях выступает не только как писатель, но и художник, музыкант и даже театральный постановщик. О наличии театральности как в творчестве Гоголя, так и в его жизни спорить не приходится. А. Белый, анализируя красочное восприятие Гоголя, называет его художником: «Красочность — распределение плоскостей на плоскости фона; разгляд перспективных фаз творчества Гоголя связан с пониманием Гоголя, «живописца-изобразителя», так точно, как последний связан с «писателем»» (119; курсив А. Белого. — Т. Б.), он же достаточно подробно описывает музыкальность произведений Гоголя, приводит цитату самого писателя о музыке как спасительнице души (12), прослеживает эволюцию произведений в музыкальном ключе, изучая мелодику произведений. Ориентация на музыкальность порождает особые приемы организации как поэзии, так и прозы, которые впоследствии активно осваивались символистами. Белый не без иронии замечает: «...реализм Гоголя произвольно насыщен символизмом; я показал роль звуко-

вой метафоры в гоголевском языке; не придется ломать копий за то, что лозунги Рэмбо до них были Гоголем вобранны, так сказать, под шумок; я показал его ритмы аллитерации; смешно не видеть, что лозунг Верлена о музыке в поэзии не был чем-то самим собою разумющимся для Гоголя.

Когда это всплыло для глаз «модернистов», иные из них, некогда следовавшие за плакатами западных бунтарей, оказались в круте влияния Гоголя, заменившего им семинарий по Ибсену, Метерлинку, Верхарну, Уайльду и Ницше; результат семинария тут же сказался, как рост „гоголизма”» (292).

Актер Михаил Козаков, пытаясь охарактеризовать фильм ГО, сказал лишь: «Вот она, картина... Вот — символизм». Это проявляется не только в музыке (и в звуках вообще), но и в образах героев, аллегориях и других приемах. Неудивительно, если создатели фильма обратились не только к Верхарну, Уайльду, Блоку, Брюсову, но и к Гоголю, творчество которого уже в первой половине XIX века демонстрирует «набор» символистов XX века. Обращение к последнему оправдано и тем, что этот писатель совмещает реализм (и даже натурализм) с символизмом: «фантастический сюжет опрокинут в бытовом объяснении; и фантастика — только вывернутое подоплекой наружу обстание» (43). Этим же качеством обладает и Грин, однозначная трактовка их произведений невозможна. А Белый заметил, что сюжеты в «Петербургских повестях» достаточно примитивны, заимствованны или исчерпаны. Самую «интересность» Гоголь будто умышленно опускает, например, в «Невском проспекте» отсутствует психологическая подоплека самоубийства, а также описание наказания Пирогова; в «Носе» мы не знаем, каким образом ушел нос и как вернулся к хозяину, — таких примеров можно найти массу. В случае же с ГО сюжет фильма весьма избит и зауряден, а «интересность» покрыта мраком: мы не знаем, что случилось с Платоном Андреевичем до 1914 года, чем закончилась его история с Анной, как ожила восковая фигура, кто ее свита... Вопросов оказывается больше, чем ответов. Но это и есть особенность анализируемых произведений. Сам режиссер фильма, Олег Тепцов, о задачах своей экранизации говорит: «Картина, она должна была, в первую очередь, конечно, вызвать недоумение. Непонимание...», а Михаил Козаков в том же интервью признался, что снимался, не вполне понимая, в чем играет. А Белый писал о росте недоумения в творчестве Гоголя и замечал, что и «Нос», и «Портрет» заканчиваются недоуменно: «и долго все присутствующие оставались в недоумении...» (137), недоумение — атмосфера «Петербургских повестей», а в «За-

писках сумасшедшего» «рост недоумения становится темой рассказа» (36). Гоголь часто вводит такие отрицательные определения, как «непостижимый», «неизъяснимый», «непонятный», «неизвестный», «необъяснимый». Иногда эффект недоумения вызван появлением тумана: «все окунулось каким-то туманом» (НП [«Невский проспект»]), «все было передо мною, как в тумане» (ЗС [«Записки сумасшедшего»]), «скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно!» (Н [«Нос»]). Эффект тумана появляется и в фильме весьма в значимых эпизодах, например, в комнате Платона Андреевича в 1914 году, где мы видим явную деградацию героя: он бден и употребляет опиум. Туманом застилается особняк Грильо в кадре перед тем, как Платон Андреевич впервые увидит Марию. Именно в этой части картины появляются фантастические элементы, зрителю предстоит выбрать — поверит он в происходящее или спишет это все на бред Платона Андреевича. Кстати «бредовость» повестей Гоголя не забывает отметить А. Белый: «В „Н“ [„Нос“], „П“ [„Портрете“], „НП“ [„Невском проспекте“] и „ЗС“ [„Записках сумасшедшего“], как нефтяной фонтан, вдруг забил бред...» (190). Состояние бреда вообще характерно для героев «петербургского» текста, этот прием позволяет запутать читателя, создать иллюзию происходящего, выйти за рамки обыденности и даже выдать абсурдную ситуацию за обыкновенную.

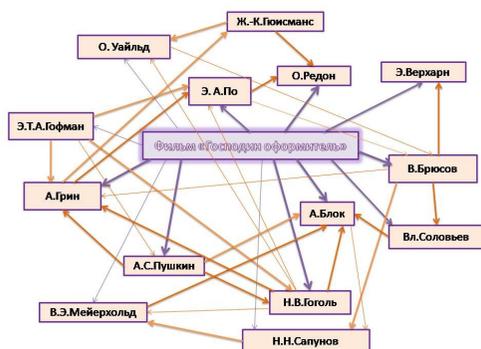
Но, пожалуй, самую важную роль у Гоголя играют детали, которым он явно придает особое значение. Полное погружение читателя (или зрителя) в созданную автором атмосферу возможно только при гармоническом сочетании всех приемов, которые автор вводит в свое произведение. Смысловой, образный и словесный слои должны не просто присутствовать, но, главное, — взаимодействовать и дополнять друг друга, только в таком случае заурядный сюжет оживает, притягивает и берет за душу.

В этой работе помимо «Невского проспекта» и «Портрета» уже были вскользь упомянуты и другие «Петербургские повести», тем не менее некоторые моменты следует рассмотреть более подробно.

Повесть «Нос» содержит в себе тему двойничества: Ковалев как бы раздвоился на самого себя и на собственный нос. Кроме того, присутствует и мотив оживления носа, который теперь существует отдельно от хозяина и даже находится в лучшем социальном положении. В повести «Шинель» особая роль отводится самой шинели Башмачкина, она для него является «Прекрасной дамой», ради которой он готов наложить на себя различные ограничения, и вечной идеей Платона: «даже он совершенно приучился голодать по вече-

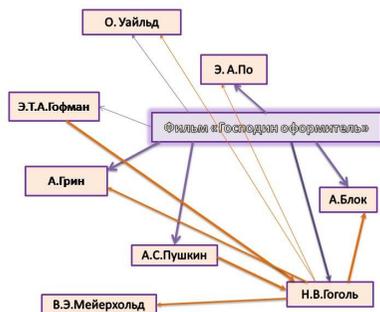
рам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу»<sup>26</sup>. Возмездие призрака Башмачкина ставит его в один смысловой ряд со статуей командора по Блоку и Пушкину. В «Записках сумасшедшего» отметим влюбленность к даме из высшего общества и неудачные попытки ее заполучить. Важно отметить мнительность главных героев, их протест против окружающего.

Схема № 1



Рассмотрев схему № 1 различных подтекстов фильма ГО, можно констатировать, что Гоголь в ней занимает уверенную позицию. Образуются следующие пары (см. схема № 2):

Схема № 2



<sup>26</sup> Гоголь Н. В. Шинель // Гоголь Н. В. ПСС: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1952. Повести / Ред. В. Л. Комарович. Т. 3. С. 154.

### Пушкин → Гоголь

Эта зависимость самая исследованная и очевидная, ввиду ее неоспоримости я не буду останавливаться на ней подробно. Объективный анализ связи Пушкина и Гоголя провели в своей работе Н. Н. Петрунина и Г. М. Фридендер<sup>27</sup>.

### Гофман → Гоголь

Несмотря на то, что Гоголя можно назвать «русским Гофманом», эта связь еще не так хорошо изучена филологами. Сближает этих писателей, главным образом, сочетание фантастики и реальности, смешного и серьезного. Видимо, неслучайно Гоголь назвал одно из немцев в «Невском проспекте» Гофманом.

### Гоголь → Блок

Эту связь рассматривал А. Белый в пятой главе «Мастерства Гоголя» с подзаголовком «Гоголь и Блок». Применительно к фильму актуализируется замечание о том, что у Гоголя женщина раздвоена. В фильме двойничество Марии выражается не только в том, что она пустая копия Анны, но и в ее лживости: она примеряет маску настоящей девушки, послушной жены, любящей женщины. Разочарование в идеале — мотив, который сближает авторов. «В ненормальном культе двух «не-женщин», с провалом женщины между ними, соединились Блок с Гоголем: сюжет «НП» [„Невского проспекта“] с превращением „ангела“ в проститутку стал просто автобиографической лирикой Блока» (295).

А. Белый предположил даже: «проживи Блок дальше, он явил бы картину нового Гоголя...» (297).

### Гоголь → Мейерхольд

Гоголю был близок театр, он знал, как надо ставить его пьесы, но так и не добился этого при жизни. Белый утверждает, что наставления Гоголя первым услышал Мейерхольд и осуществил их в постановке «Ревизора» 1926 года: «Мейерхольд выполнил просьбу Гоголя, согласовав ритм, жест и краску с наличием звукового образа Гоголя; у него и живопись, и предметность, и интонации — „Гоголь“. Но ахнули: „Это ли 'Рев[изор]'?“ „Приклеиш“-доносчик строчил: Мейерхольд „оскорбил“ память Гоголя. Надо б кричать: впервые дал!

Основные гоголевские словесные ходы: гипербола, звуковой, жестовой и словесный повторы, фигура фикции, лирика авторских отступлений (страницами), вводные предложения с деталями, будто

---

<sup>27</sup> Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. Т. 6. С. 197—228.

ненужными (нужными!), читателю в лоб, превосходная степень, столпление действий, предметов, эпитетов до размножения каждого данного образа» (314).

### Гоголь → Грин

Влияние творчества Гоголя на Грина (модернизм Гоголя), стремление обоих авторов к синтезу искусств, построение художественного текста на контрастах, одновременное использование реалистической и мистической мотивировок и другие выше упомянутые схожие особенности.

### Гоголь → Оскар Уайльд, Эдгар По.

Сходство обнаруживается в обращении этих авторов к мотиву необыкновенной «жизненности» портрета: «Портрет» Гоголя, «Овальный портрет» По, «Портрет Дориана Грея» Уайльда.

Вышеприведенные доводы показывают, что гоголевский текст органично вписывается в контекст фильма ГО. В киноленте нет прямых цитат из Гоголя, но реминисценции (аллюзии) на «Петербургские повести» обнаруживаются. Приведенная ниже таблица № 2 наглядно показывает схожесть мотивов «Петербургских повестей» Гоголя, фильма ГО и рассказа Грина СА. На мой взгляд, обращение к творчеству Гоголя оправдано не только мистическим характером повестей, их тематикой и структурой, но и вообще влиянием этого писателя на литературу и театр XX века.

Повести	Мотивы	Фильм ГО	Рассказ СА
«Невский проспект»	1. Все не то, чем кажется. 2. Искушение. 3. Несовершенный идеал. Стрость. 4. Сумасшествие. Смерть. 5. Недоумение. 6. Бред.	1. Все не то, чем кажется. 2. Искушение. 3. Несовершенный идеал. Стрость. 4. Сумасшествие (?) Смерть (?) 5. Недоумение. 6. Бред.	1. Все не то, чем кажется. 2. Искушение. 3. Несовершенный идеал. Стрость. 4. Сумасшествие. 5. Недоумение. 6. Бред.
«Нос»	1. Нос как двойник Ковалева. 2. История с носом — реалистическая и фантастическая мотивировки. 3. Недоумение — финал. 4. Бред.	1. Мария как двойник Анны. 2. История с восковой фигурой — реалистическая и фантастическая мотивировки. 3. Недоумение — финал. 4. Бред.	1. Коррида Эль Бассо как двойник восковой фигуры. 2. История с восковой фигурой — реалистическая и фантастическая мотивировки. 3. Недоумение — финал. 4. Бред.

Повести	Мотивы	Фильм ГО	Рассказ СА
«Портрет»	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Внезапное обогащение.</li> <li>2. Жизненность портрета.</li> <li>3. История с исчезновением портрета — <u>реалистическая</u> и <u>фантастическая</u> мотивировки.</li> <li>4. Мысль об истинном искусстве, неторопливость, воспитание таланта.</li> <li>5. Недоумение — финал.</li> <li>6. Бред</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Внезапное обогащение.</li> <li>2. Жизненность восковой фигуры.</li> <li>3. История с Марией — реалистическая и <u>фантастическая</u> мотивировки.</li> <li>4. Мысль о единении небесного и земного в божественном акте творчества. Высокое предназначение искусства.</li> <li>5. Недоумение — финал.</li> <li>6. Бред</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Внезапное обогащение.</li> <li>2. Жизненность восковой фигуры.</li> <li>3. История с Корридо Эль Бассо — <u>реалистическая</u> и <u>фантастическая</u> мотивировки.</li> <li>4. Мысль об истинной жизни, неторопливой. Высокое предназначение искусства.</li> <li>5. Недоумение — финал.</li> <li>6. Бред</li> </ol>
«Шинель»	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Искушение.</li> <li>2. Шинель — Вечная идея Платона, «Прекрасная дама» Башмачкина.</li> <li>3. Призрак Башмачкина — реалистическая и фантастическая мотивировки.</li> <li>4. Мотив возмездия.</li> <li>5. Недоумение.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Искушение</li> <li>2. Имя героя Платон. «Прекрасная дама» (по Блоку).</li> <li>3. Восковая фигура — реалистическая и фантастическая мотивировки.</li> <li>4. Мотив возмездия через «Шаги Командора».</li> <li>5. Недоумение.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Искушение.</li> <li>2. Коррида Эль Бассо как «Прекрасная дама» Эбenezера Сиднея.</li> <li>3. Восковая фигура — реалистическая и фантастическая мотивировки.</li> <li>4. -</li> <li>5. Недоумение.</li> </ol>
«Записки сумасшедшего»	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Мелкий чиновник влюблен в дочь начальника.</li> <li>2. Главный герой мнит себя королем Испании. Чувство протеста.</li> <li>3. Попадает в сумасшедший дом.</li> <li>4. Недоумение.</li> <li>5. Бред</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Бедный художник влюблен в женщину, привыкшую к роскоши.</li> <li>2. Главный герой мнит себя соперником Бога. Чувство протеста.</li> <li>3. Сходит с ума (?)</li> <li>4. Недоумение.</li> <li>5. Бред</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Бедный молодой человек влюблен в женщину из высшего света.</li> <li>2. Чувство протеста у главного героя.</li> <li>3. Попадает в сумасшедший дом.</li> <li>4. Недоумение.</li> <li>5. Бред</li> </ol>

Таблица № 2

## Приложение

Видео № 1: <http://www.utoronto.ca/tsq/36/video1.wmv>

Видео № 2: <http://www.utoronto.ca/tsq/36/video2.wmv>

Видео № 3: <http://www.utoronto.ca/tsq/36/video3.wmv>

Видео № 4: <http://www.utoronto.ca/tsq/36/video4.wmv>