

PLAY GOGOL: ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РАННЕГО ГОГОЛЯ В СЕРИАЛЕ Е. БАРАНОВА

Л. В. Щеглова

Волгоградский государственный социально-педагогический университет,
kirka1958@yandex.ru

Н. Р. Саенко

Московский политехнический университет, rilke@list.ru

На художественно-визуальном материале сериала Е. Баранова «Гоголь» исследуется перекодировка литературного текста Н. В. Гоголя в современном кинематографическом сознании. Выявлены параллели романтического литературного языка с визуальным киноязыком современности на уровне как художественных приемов, так и антропологических идеалов. Эстетика и поэтика сериала «Гоголь» подвергается анализу сквозь призму концепции клипового сознания. Фрагментарность композиции повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» соотносится с принципом сериальности, который в XXI веке как культурный код успешно интегрирован в художественный текст, высказываются предварительные выводы о разной природе данных приёмов. С другой стороны, в статье на примерах нескольких различных экранизаций текстов Н. В. Гоголя показано, что сама авторская позиция писателя провоцирует экранные рецензии на включение образа Гоголя в художественный мир его персонажей, что обосновывает анализ сериального Гоголь-мира, проведенный авторами статьи. Поэтому авторы статьи отмечают амбивалентность современного культурного кода, утверждая, что этим и детерминировано использование оксюморонов в качестве знаковых единиц сериала. Соотнесены семиотический код ранних повестей Н. В. Гоголя, русский культурный код и новый код современного кинематографа. Проиллюстрировано, как бинарность кода русской культуры претерпевает инверсию в художественной системе сериала. Доказано, что рецепция амбивалентности кода русской культуры и творчества Н. В. Гоголя современным массовым кино превращает её в эквивокацию. Семиотический код, при помощи которого связываются план содержания и план выражения, выступает ключевым инструментом объяснения реминисценций, ремейков, экранизаций, пародий, цитаций и других элементов постсовременного художественного мира. Подчеркивается развлекательный характер кинематографического проекта «Гоголь», созданного в виде художественного пространства, перенасыщенного элементами, выбранными намеренно для интеллектуальных и эстетических игр-интерпретаций. Успех подобных медиапроектов авторы связывают с изменениями в сфере социальной психологии, с нарастанием тревожности и психологического напряжения людей. Обслуживая потребность реципиентов в забвении и эмоциональной разрядке, такое искусство является симптомом перехода от общества массового потребления к обществу переживаний. Показан переход от текстоцентричности к визуальности и телесности. В рамках феноменологического, психоаналитического и культурологического подходов анализируется проблематика художественного сериала с выделением таких тем, как конструирование телесности, инверсия гендерных ролей, бессмертие. В качестве ключевой культурной доминанты, определяющей специфику современного художественного мышления, авторы выделяют переход от искусства чувственного типа к искусству идеациональному.

Ключевые слова: *аналитическая антропология, семиотический код, культурный код, Н. В. Гоголь, трилогия Е. Баранова «Гоголь», постмодернизм, киноязык, клиповое мышление, интертекстуальность, эквивокация, идеациональное искусство.*

Когда замерзают дороги

*И ветер шатает кресты,
Безумными пальцами Гоголь
Выводит горбатые сны
Н. Заболоцкий*

Н. В. Гоголь несомненно принадлежит к «вечным спутникам» русской культуры. Но в последние годы интерес к осовремениванию его творчества возрос как никогда ранее. При этом акцент сместился с классического социального прочтения его произведений и биографии и с модернистского психоаналитического на постмодернистское. Гоголь, в особенности ранний, действительно дает для того богатые возможности, т.к. и сам хорошо владел эстетической «оптикой» иронии, деконструкции быта, реалогии, телесности и прочего, являясь в определенной мере отдаленным предшественником постмодернистских практик.

Появление ситуации постмодерна в культуре формирует новую систему ценностей – этических, эстетических, правовых и др., привнося новые категории и принципы, которые транслирует современная философия и актуальное искусство. Нельзя при этом думать, что постмодернизм полностью вытеснил парадигму модерна. Эти две идеологии вынуждены сосуществовать в едином поле современной культуры, полагая и оспаривая друг друга.

Кинематографическая рецепция литературной классики последних десятилетий проходит по всем законам постмодернизма: цитация, деконструкция, пастиш, ирония, симуляция, жанровая и стилистическая эклектика¹. Для этого немало причин.

Во-первых, современный зритель искушен до высшей степени эстетизацией, визуальными эффектами, скоростью развертывания экранного повествования, перенасыщенной интертекстуальностью. Такой реципиент с клиповым мышлением на психосоматическом уровне не в состоянии девяносто минут наблюдать медленнотекущее однолинейное повествование в естественных приглушенных тонах (оттого создаются либо сериалы, дробящие нарратив; либо полнометражная картина, так же нецелостная, являющаяся ассамбляжем или аккумуляциями). Как нашему современнику ориентироваться в мире, где эстетическое присутствует практически во всем? Немецкий социолог Герхард Шульце отмечает, что наш выбор в современном обществе не гарантирует нам то, что мы получим желаемое переживание [Schulze 2005, 431].

Во-вторых, современный кинематограф, включенный в процесс интенсивного технического прогресса, сформировал новый язык и систему кодирования: иными стали кадр, монтаж, движение камеры, озвучивание. Средство сообщения, являющееся самим сообщением (по М. Маклюэну), меняет, таким образом, не только литературный текст, но и само эстетическое восприятие.

В-третьих, в социальной реальности ризоматического типа (перетекающей множественности) стерты границы между текстом и действительностью, рама упразднена.

Разумеется, на эту ситуацию живо откликаются как авторский, так и массовый кинематограф. Мы рассмотрим на примере масштабного проекта А. Цекало и Е. Баранова «Гоголь» (сезон 2017 – 2018) характерные черты отражения Гоголя в современном массовом сознании. Это позволит, исследуя кинотексты, лучше понять ценностные ориентации современного человека.

Авторами предполагается создание многосерийного фильма, в следующем сезоне планируются иностранные актеры и прочие способы расширения границ; но мы рассмотрим фильмы «Гоголь. Начало», «Гоголь. Вий» и «Гоголь. Страшная месть» как законченное целое. Являясь откровенно развлекательным и коммерческим продуктом сложного остросовременного кинопроизводства, проект Цекало-Баранова стал удачным, хорошо сделанным фильмом. В нем осуществлено не просто перенесение Гоголя на язык современного кинематографа, но и выявление изменившегося культурного кода.

¹ О кинематографическом воплощении принципов постмодернизма в свое время писал один из авторов настоящей статьи [Саенко 2013].

Особенности художественного мира сериала

Искусство призвано говорить со своим реципиентом на языке своего времени, выступая специфической формой познания и преобразования мира, представляющей модели взаимосвязей природы, социума и человека в чувственно-интеллектуальной форме. Современное искусство обращается прежде всего к обыденному и притом мифологизированному сознанию, но, в отличие от классики, вовсе не с целью его дезавуирования. Оно в определенном смысле творит новую мифологию, либо же поддерживает новые современные ценности.

Прежде всего, весьма удачно проявляет амбивалентность современной культуры и сознания сама идея создания Гоголь-мира, «волшебного-чарующе-слитого», как у него самого, где каждый персонаж представляет собой «мир-имя: мир-Коробочка или мир-Собакевич». А для этого уже потребен не режиссер – бог авторского кино – но шоураннер², о функции которого продюсер А. Цекало прямо говорит, что это — «создатель мира, создатель вселенной этого сериала». И эта мысль здесь подчиняет себе все: стилистику, отбор персонажей и их качеств и свободную пермутационную игру как с гоголевскими, так и окологоголевскими коннотациями.

По художественной стилистике фильм напоминает картины бельгийского сюрреалиста Поля Дельво, в особенности в передаче иллюзорного подсознательного пространства в петербургских сценах. Формально ни Гоголя, ни Дельво нельзя отнести к сюрреализму, но современное восприятие их миров через призму сюрреалистичекой образности вполне возможно. В особенности, если понимать эстетический смысл сюрреализма в идеальной передаче состояния смятенного человека в таинственном и непознаваемом мире и реальности, в которой постоянно присутствует некая тревожащая странность.

В центре этого мира самым естественным образом оказывается сам Гоголь, которому не дается никаких особых преимуществ «всезнания» перед другими персонажами. Он здесь еще не писатель, а только писарь-дознаватель. Таким образом обыгрывается идея исчезновения границы между литературой и жизнью: Гоголь сначала попадает в фантастическое приключение в Диканьке, а уже затем описывает ее в своих «Вечерах на хуторе», реально становясь героем мира собственных произведений. Он не заимствует свои мотивы и образы из легенд, быличек и фольклора (как это известно из его биографии и многочисленных литературоведческих исследований), а наблюдает их в жизни, являясь непосредственным участником событий.

В фильме Баранова драматические события приключений в Диканьке Гоголь описывает как комические, вымышленные (и публика одобительно смеется). Это разворачивание официальной биографии в обратную сторону одновременно отказывает гоголевскому воображению в творческой мощи и игнорирует его глубокое погружение в малороссийскую фольклорную мифопоэтику, и при этом создает специфическую виртуальную реальность. В ней Гоголь начинает писать свои «Вечера» и прочие малороссийские повести после своих приключений в Диканьке; он ничего не выдумал, а только особым образом «смягчил» то, что было в его жизни раньше.

Фильм строится таким образом, словно воспроизводит собственный личностный миф Гоголя. Здесь мы как будто возвращаемся к старому, психоаналитическому пониманию Гоголя, согласно которому его творчество есть лишь способ постижения самого себя, своей собственной загадки.

Но современный экран отнюдь не занимается психоанализом, а играет с ним. В частности, в трактовке главного персонажа фильм Баранова играет с психоаналитическими темами

² Герхард Шульце пишет о сложности выражения эмоций, с которой сталкивается современный человек, зачастую не умеющий артикулировать пережитые ими события и развернуто анализировать их: стоило ли оно потраченного времени, денег или внимания. Для этого, по Шульце, в обществе переживаний существуют люди, которые интерпретируют наши переживания: журналисты, писатели, режиссеры [Schulze 2005, 430].

именно как со знаками: «тайны из детства», «фигуры отца» и т.д. Здесь основной вектор направлен к постмодернистскому языку, материалом для которого служит не реальность, а сам этот кинематографический язык. Образ лепится не психологически (все мотивы поступков условны), а пластически с помощью художественных выразительных средств. Здесь язык кино из средства передачи чувства становится самоцелью. Эмоции отходят на второй план: ужасные сцены не пугают; кровь льется рекой, но никого не жалко. Потому что на экране не люди, а персонажи выдуманного мира. В свое время в этом перевесе языка над чувством обвинял самого Гоголя В. Розанов: «Какая-то мозаика слов, приставляемых одно к другому, которой тайна была известна одному Гоголю... На этой картине совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они» [Розанов 1990, 231].

В языке искусства время отражается с наибольшей полнотой. И он, как известно, ведет за собой художника в широком смысле. Именно он подсказывает «обнажение приема». Так в первом фильме «Гоголь. Начало» есть великолепная сцена, в которой призрак Хавроньи заставляет дергаться и летать, как марионеток, Гоголя, Вакулу и Якима. Откуда бы такая силища в посмертии у простой бабы? Нам еще раз напоминают: здесь все не люди, они – порождение медиативной среды, в которой все возможно.

Таким образом происходит создание внутреннего аутентичного киномира, не имеющего отношения ни к истории, ни к биографии, ни к литературе. Зато использованы мотивы, темы и семы гоголевского творчества, имеющие опосредованное отношение к тому, что связано в историческом времени и в коллективном опыте, в том числе и неосознанном, с Гоголем и его произведениями.

Несмотря на массовый комиковый характер киносериала он вскрыл архетипический слой «Вечеров...», что позволяет предполагать способность постмодернистского художественного дискурса, скользая по поверхности интерпретируемого текста, открывать в нём новые черты, не включенные в авторский (писательский) замысел. Констатируя смерть автора, постмодернизм работает именно с текстом, писателя превращая в его часть. Упомянутая нами особенность сериала «Гоголь» – включение автора в ряд персонажей – освобождает интерпретатора от обязанности раскодировать идею Н. В. Гоголя и предоставляет возможность работать с сюжетом и поэтикой повестей как со средством самосознания современной культуры. Как пишет культуролог Н. А. Хренов, «...срабатывает переключка уже не конкретных произведений, а социальной психологии разных эпох» [Хренов 2010, 34] Однако романтизм в свое время оказался таким же эклектичным (антипросвещение, средневековье, мистицизм (иррационализм), новый индивидуализм, идеализм), как сегодня постмодернизм. Их изоморфизм позволяет осуществиться неожиданно эффективной рецепции литературного текста в кинематографе без потери игрового ироничного начала второго.

В российской массмедийной среде в последнее время Гоголя стали называть родоначальником отечественного хоррора, что, конечно, преувеличение в историческом плане, если помнить и иметь в виду мрачные фантазии как предшествующей, так и современной ему романтической литературы. Хоррор как искусство пугать для развлечения открыл именно кинематограф. Современный человек любит бояться в режиме удовольствия, уходя таким образом от монотонности реального бытования. Сам факт переноса объясним не только отсутствием у массового человека исторической памяти, но и актуализацией в постмодернизме характерного для Гоголя взгляда на мир, где все границы сдвинуты. где все мутирует и где действуют силы, значительно превосходящие человеческие. Речь идет именно о стихии или хаосе, который окончательно выходит на культурную арену именно в конце эпохи модерна.

Сравнивая экранное воплощение «Вия» 1967 года (К. Ершов, Г. Кропачев, А. Птушко) и 2016 года (О. Степченко), студенты, которых уже невозможно удивить зловещими мертвецами, единодушно отдают предпочтение первому с характерным пояснением, что в первом случае они боялись, им было «страшно по-настоящему», а второй фильм был не более чем забавен. В скрупулёзном пересказе Гоголя создателям первого фильма удалось

передать ужасное ощущение нарастающей катастрофы, которое было в гоголевском оригинале. Атмосфера фильма становится напряженной уже в сцене блуждания трех человек по ночной степи и далее искусно используется крещендо. В фильме удалось передать то состояние ужаса, которое охватывает человека при встрече с неминуемой судьбой, которая медленно затягивает его, как муравья в янтарную смолу, несмотря ни на какое сопротивление. Не интеллектуальную драму знания и веры, и не только национальный вариант «ходячей смерти» видят в «Вие» 1967 года современные студенты, а именно драму ужасающей индивидуальной судьбы.

В этом смысле характерна претензия кинокритика Льва Анненского к фильму «Вечер накануне Ивана Купалы» Ю. Ильенко, состоящая в том, что в фильме «нет ощущения личной судьбы». А ведь именно связь свободы с индивидуальностью и уникальностью – одно из важнейших открытий эстетики романтизма. И то, как земля, род, почва, даже демоны земли фактически пожирают слабые ростки личной свободы гениально показывает литературное творчество Гоголя посредством «зеркальной симметрии, связывающей социофизическую среду со сферой трансцендентного» [Смирнов 1994]. Метафизика трагических повестей Гоголя сурова и беспощадна, в ней нет катарсиса и нет надежды на то, что страх может быть побежден любовью. В «Вие» и «Страшной мести» показана подверженность человеческой жизни губительным демоническим силам, торжество хтонической судьбы. О философском значении фантастики в произведениях Гоголя в свое время писал один из авторов настоящей статьи [Щеглова 2000, 123].

Зло у Гоголя бывает не только мелким и человеческим (пошлые характеры мира сего), но и сверхчеловеческим. И оно зачастую находится как раз в природе – в обезбоженном мире враждебной человеку материи: в земле («Вий», «Заколдованное место»), в воде (Днепр в «Страшной мести»). Его магический реализм вскрывает неисцелимую падшесть и богооставленность посюстороннего мира при невозможности христианского его преображения.

Современный зритель далек от подобных мотивов. Хома Брут у Е. Баранова становится экзорцистом, таким Ван-Хельсингом в украинском сеттинге. Сегодняшний экран более всего демонстрирует торжество магического мировосприятия. Так, из гоголевского мира исключаются наиболее сложные темы его житнетворчества: иррационально-трагическое христианство, неспособность к любви, несчастное сознание, антиномия веры и таланта [Щеглова 2001].

История Хома Брута в фильме Е. Баранова делает тему Вия плоской и проходной. Это неизбежно для сохранения целостности сериала, носящего по определению развлекательный характер. Его цель – «доставлять миллионам потребителей истинное удовольствие от жизни». В культуре свободного времени, как удачно выразился В. А. Подорога, «как будто все те же эстетические и моральные ценности, но если не отменены, то выхолощены, так сказать, санированы – прошли рыночную (маркетинговую) доводку и теперь участвуют в воспроизводстве необходимых и направленно дифференцированных потребительских эмоций» [Подорога 2009, 69].

А что же «Вий» в фильме Баранова? Здесь отчетливо проявилась одна из важнейших особенностей современной развлекательной культуры – ее компенсаторный характер, то есть создание для зрителя иллюзии его всемогущества. Хома Брут, ставший экзорцистом и долго преследующий ведьму (а не наоборот, как у Гоголя), хотя и погибает, но идет на это сознательно. Это личность героического плана, его цель – столкнуться именно с Виём, и предрешенность исхода этого столкновения его не слишком пугает.

Здесь мы видим характерную перестановку акцентов в понятийно-семантическом комплексе гоголевской повести, а именно, стремление к самоутверждению человеческой личности в эсхатологической ситуации. Понимая эсхатологию как учение о конечных судьбах человеческой личности и всего сущего в вечности, нельзя не отметить ее оригинальную интерпретацию в фильме «Гоголь. Вий». Хома Брут предполагает, что Гоголь сможет выдержать столкновение с Виём (что, в конце концов, и происходит), не зная при

этом о двумерной природе Гоголя и его «темной» стороне. Удачно показав вторжение прачеловеческого земляного мира в людское пространство, создатели сериала разграничивают мотивы индивидуальной и универсальной эсхатологии. Это присутствует во множестве современных киноверсий конца света.

Тема могилы имеет существенное значение для всего фильма, в котором постоянно подчеркивается принадлежность Гоголя к иному миру. По мнению современного исследователя, творчество писателя «иной мир – подземный. Поскольку человеческий мир выступает прямым продолжением олицетворенной земли, агрессия с её стороны грозит человеку и роду «регрессией», т.е. возвратом в предвечную земляную область» [Егорова 2018, 9].

Для романтиков, современников Гоголя, характерен не просто интерес к смерти, а вытаскивание на поверхность всех связанных с нею бытовых страхов и наслаждение ими. Заживо погребенные (случайно или умышленно) не умирают и могут еще вернуться к жизни. Такие случаи описаны как в устных быличках, так и в романтической литературе, например, в романе Р. Л. Стивенсона «Владелец Баллантре». Не только Гоголя страшило погребение заживо. М. Цветаева предостерегала в предсмертной записке «не похороните живой!». В рассматриваемом фильме Е. Баранова в сцене с проснувшимся в гробу Гоголем обыгрываются как наиболее архаические, так и совсем современные смыслы. Происходит сюрреалистическое соединение возвышенного и смешного [Жижек 2011]. Как известно, по происхождению слово «ужас» родственно семе «узить» – застревание, оцепенение и отсутствие дыхания. Для Гоголя – тема принципиальная, ассоциирующаяся в «Страшной мести» с прижизненным окаменением и наказанием длительностью ожидания свершения судеб (мотив, почти буквально повторенный М. М. Булгаковым в «Мастере и Маргарите»). В то же время рука, простертая из земли свежей могилы, иронично отсылает зрителя к множеству подобных картинок, в частности, к «Семейке Аддамс». Таким образом, разрушение родового сознания, сознания связи с родной землей отражается в «коллективном сновидении» фильма перекодированием эсхатологического мотива. Если у Гоголя зов родной земли превратился в пожизненный страх, то здесь мы присутствуем при осмеянии хтонической мифологии.

Клиповое мышление и культурный код

Заметная перегруженность сериала «Гоголь» декоративными элементами и неожиданными самодостаточными поворотами в сюжете, на наш взгляд, обусловлена также клиповым характером современных культуры и мышления, хорошо описанным Э. Тоффлером в работах «Шок будущего» и «Третья волна» и Ф. Гиренком – в «Клиповом сознании». Скорость социокультурной динамики, экранные медиа, открытость большого объема информации вынуждает реципиента жаждать все более ярких и занимательных картинок.

На первый взгляд, сама повесть «Страшная месть» построена Н. В. Гоголем как череда вспышек, высвечивающих отдельные сцены повествования. Однако части повести – это не клипы, так как клип не отсылает ни к целому, ни к другому клипу [Гиренок 2016, 20]. Объяснение же целостной идеи повести и раскрытие загадок читатель обнаруживает в финальном изложении легенды.

Эта фрагментарность, сопровождаемая подробными сочными зарисовками, сделала повесть готовым сценарием для современной экранизации. Но для анализируемого нами проекта, как это ни странно, не были выбраны самые «зрелищные» части повести – колдун на свадьбе, встающие из могил мертвецы, колдун, вызывающий и мучающий душу дочери. По-видимому, правы те исследователи, которые пессимистически диагностируют связанные с сформированным клиповым типом мышления низкий уровень культуры чувств, неразвитую способность к сопереживанию и эмпатии, пониженную способность к анализу, к поиску смысла, к рациональному восприятию мира. Эстетическое, превалирующее над

этическим, вызывает постоянный ненасытный визуальный голод, заглушающий нравственные переживания. Так формируется своеобразный парадокс современного массового кинематографа: нарратив фрагментирован, но бесконечен (мы всегда можем не без основания надеяться на сериальность или «Гоголь 2», «Гоголь 3» и т.д.).

Исследователи современной культуры констатируют свершившийся переход от логоцентрического разума к разуму интерпретирующему. Интерпретация стала самой сущностью постмодернистской культуры. Поэтому система определенных правил и принципов (код), при помощи которых связываются план содержания и план выражения, выступает ключевым инструментом объяснения реминисценций, ремейков, экранизаций, пародий, цитаций и других элементов художественного мира постмодернизма. Анализируемый нами кинематографический проект «Гоголь» – это художественное пространство, перенасыщенное элементами, созданными намеренно для интеллектуальных и эстетических игр-интерпретаций. Однако и сам гоголевский текст обладает высокой степенью символизации.

Режиссер художественного фильма как таковой является одновременно адресатом, раскодирующим литературный текст, и адресантом, кодирующим. Это представляет экранизацию литературного текста как многоступенчатую процедуру: «раскодирование (чтение и интерпретация литературного текста) – кодирование (создание сценария, актерская игра, визуализация, монтаж) – раскодирование¹ (интерпретация кинематографического текста сквозь призму литературного произведения) – раскодирование² (интерпретация кинематографического текста сквозь призму других кинематографических текстов, видеоигр и др.) – раскодирование³ (интерпретация кинематографического текста сквозь призму современной реципиенту культуры)». Интерпретация современного российского зрителя является смешением одновременно трех последних раскодирований: 1) процедура рецепции проекта «Гоголь» латентно содержит стереотипное (школьное) прочтение повестей Н. В. Гоголя; 2) узнавание цитат, аллюзий и реминисценций современных медиа; 3) своеобразный импринтинг русской лингвокультурной картины мира.

У. Эко определяет код как систему, в которой заданы (т.е. оговорены по предварительному соглашению) репертуар знаков и их значений вместе с правилами комбинаций знаков [Эко 2006, 57]. Предзаданность и конвенциональность кода естественного языка обуславливают необходимость рассматривать его или в соотношении с культурным кодом или в слиянии с ним – как лингвокультурный код, тем более, когда речь идет о художественном тексте, являющемся «транссемиотичной вселенной, конгломератом всех смысловых систем, культурным художественным кодом» (Holthuis, 1993: 14).

Код Гоголя (мы намеренно пишем «код Гоголя», а не «код произведений Гоголя», так как биография писателя, особенности его личности вплетаются в канву его сюжетов при вторичной репрезентации, либо гоголевские произведения переплетаются, образуя единую семиотическую вселенную³ – Гоголь-мир) связан с глубинной рефлексией России, саморефлексией, соединяющейся с метафизическим пониманием (ощущением).

³ Например, в финале российского немого художественного короткометражного фильма Петра Чардынина «Мёртвые души» (1909) все герои образуют групповую композицию вокруг бюста Н. В. Гоголя. В советском пятисерийном художественном фильме 1984 года, снятом режиссёром Михаилом Швейцером, автор, Николай Гоголь, выступает действующим лицом. Российский телесериал 2005 г. Павла Лунгина «Дело о „Мёртвых душах“» — фантазия по мотивам произведений Н. В. Гоголя: «Мёртвые души», «Ревизор», «Записки сумасшедшего» и других. В киносериале Баранова обращение к другим текстам Н. В. Гоголя, помимо «Вечеров...», происходит в форме ироничного цитирования. Так, короткий рассказ Якова Гуро о якобы случае из его дознавательной практики – это финал повести «Шинель», из которого упразднена мистическая составляющая, но зато добавлены страшные кровавые подробности канибализма в жанре слэшер. Данный пастиш достраивается визуальным рядом сменяющих друг друга кадров: большой кусок недожаренного мяса, могильные черви, эксгумация тела. В серии «Гоголь. Страшная месть» Яким, вспоминая договор отца Гоголя с потусторонними силами о воскрешении сына, говорит о странной внешности незнакомца, нос которого как будто бы убежал от него (повесть «Нос»).

Мы должны отметить акцентированную бинарность в качестве характерной черты кода русской культуры, в котором совершенно уникальным и парадоксальным образом «уживаются» такие ориентации, как «коллективизм / личностность»; «активность / пассивность»; «заимствование / самобытность»; «развитие / стабильность»; «деконструкция / конструкция»; «уникализм / универсализм». Амбивалентность кода русской культуры оставляет отпечатки на коде Гоголя («живое / мертвое», «смешное / страшное», «священное / низменное», «мелкое / великое»).

Характерной трансформации в фильме Баранова подверглась повесть «Страшная месть». Здесь история двоих братьев стала историей двух сестер, а движущим мотивом трагического развития событий стала не зависть, а романтическая любовь. Женщины в «Страшной мести» показаны интегрированными в патриархальной социокультуре 1666 года наравне с властвовавшими в ней мужчинами – воинами и борцами, но внешне не маскулинизированы. Они независимы, владеют рыцарским оружием – мечами - не хуже, а даже лучше мужчин, но при этом не участвуют в военных действиях. История рода, столь важная для повести Гоголя, здесь полностью отсутствует, она заменена индивидуальным выбором романтической любви. В советские времена, как это хорошо видно на примере анимационной версии «Страшной мести» Титова, ценности рода поддерживались как ценности патриотизма, что вело к некоторой архаизации патриотических чувств.

От современной киноверсии тщетно ожидать «нормализованного» в историческом смысле героя, человека, целиком встроенного в определенную его временем и пространством культуру и мыслящего в соответствии с её нормами. В фильме Баранова героини адаптированы к современной психологии массового зрителя, полностью соответствуют его ожиданиям и дают возможность отождествления с ними.

В фильме две сестры желают отомстить колдуну Мазовецкому за убийство их отца, брата и других казаков. Они обретают волшебный предмет, необходимый для лишения колдуна его силы, и собираются передать грешника и убийцу гетману для публичной казни. Во время путешествия старшая Мария влюбляется в колдуна и хочет освободить его. В процессе выяснений отношений между сестрами Мария гибнет, по неосторожности сорвавшись в пропасть, а колдун налагает на Лизу страшное проклятие, дающее ей бессмертие, но обрекающее на убийства других людей в облике Черного всадника. Этот момент важен для фильма, в котором Лиза является жертвой колдовского проклятия, а не нечистью изначально. К тому же она лишь отчасти повинна в гибели сестры. Такая апология необходима для создания образа Прекрасной дамы, благородной и утонченной, проникшейся нежной любовью к двадцатилетнему Гоголю. Романтическая любовь представлена как стихийная сила, бесосновная и немотивированная. Оказывается, что обе сестры ждали этого события (появления чувства) 163 года, поскольку испрошенная Марией у небес «страшная месть» заключалась именно в убийстве возлюбленного. В завязке истории семнадцатилетняя Лиза признавалась старшей сестре, что к любви она не способна. И вот, наконец, её настигает «рыцарская» любовь к заведомо недостижимому объекту [Джонсон 1998]

В первую их встречу в сновидении Гоголя Лиза – блистательная всадница на белом коне. Здесь присутствует и ирония, и поэзия, и эсхатологический намек на женщину–смерть. В дневном облике Лизы постоянно подчеркивается её благородство. Жилище Лизы – городской особняк с элементами рыцарского замка, стоящий просто в чистом поле без всякой усадьбы и резко контрастирующий с Диканькой и её окрестностями. Лиза в своей ипостаси нежной девушки – элемент городской великосветской культуры. Она – отражение или актуализация подростковых мечтаний о женщине-друге и покровительнице. В биографии реального Гоголя нет развитой любовной линии, но поскольку зритель без нее обойтись не может, сценаристы создали любовный треугольник.

Любовь демонической женщины к Гоголю мотивирована его собственным нахождением на грани двух миров, наличием в нем «темной» природы. В фильме отец Гоголя заключает «договор с чертом» в лице персонажа Безносого, в результате которого Гоголь продолжает жить (он - «воскресший», что использует Гуро для поимки Всадника), но и обретает особый

дар, о свойствах которого Гоголь узнает в Диканьке, главным образом из разговоров с навкой Оксаной. «Не случаен интерес Гоголя к мотиву «договора с чертом». Человеческое и демоническое в ходе трансформации мифологических архетипов сближаются, демоническое начало проникает в человека, и порой грани между человеческим и демоническим, а заодно и между фантастикой и бытом стираются (эта тенденция характерна для романтизма)» [Мелетинский 1994, 78].

Внимательно читая повесть Гоголя «Страшная месть», мы видим, что Колдун никогда и нигде не смеется. Он может насмешить шуткой других людей, обернувшись казаком на свадьбе у Горобца. А в своем обычном обличье отца Катерины он везде мрачен, угрюм, суров, недоволен. Это над ним все смеются, как ему кажется, вплоть до схимника, которого он убил, и коня, который засмеялся ему в лицо. Но сам Колдун не смеется. Это особенно парадоксально, что такой атрибут как неприятный, угрожающий и даже сардонический смех является главным атрибутом Колдуна в экранизациях и у М. Титова, и у Е. Баранова.

В одноименном мультфильме (1988 год, «Киевнаучфильм») все другие персонажи рассказываемой слепым бандуристом истории безгласны, не озвучены, и только Колдун наделяется устрашающим смехом. То же в фильме А. Баранова «Гоголь. Страшная месть»: один из лучших и ярких эпизодов третьей части – это сардонический хохот отрубленной, уже мертвой, головы колдуна.

По нашему мнению, здесь происходит смешение образа Колдуна с образом самого Гоголя, о смехе в творчестве которого написано море литературы. Отождествление персонажа (Колдуна) и автора начинается с В. Розанова и А. Белого. Как известно, Розанов впервые увидел в фигуре Колдуна проекцию самого Гоголя. В фильме Е. Баранова этот мотив упоминается мимоходом, но очень характерно. Когда Тесак, удивляясь подозрениям Бинха, которые он никак не может разделить, спрашивает: «Так Гоголь – колдун?» Бинх отвечает: «Нет, Гоголь не колдун. Он – фокусник». Помимо обыденного и распространенного в сходных контекстах значение слова «фокусник» как «ловкий обманщик, сеющий иллюзии», существует и другое значение, апелляция к которому описывает Гоголя как творца современных текстов, поскольку культурогенные личности панхроничны.

Фильмы часто показывают устрашающий хохот как признак и атрибут бесовщины. Интересно, что это прямо противоположно позитивной и народнической трактовке смеха. Сам Гоголь собственное осмеяние всего и вся считал грехом, как, в прочем, и его культурное окружение. Постмодернизм же в целом весьма склонен к тотальному, иногда циничному осмеянию для развенчания иерархий в своей деконструктивистской борьбе за децентрацию власти.

В фильме Баранова нет гоголевского смеха. В нем чувством юмора наделяется только Гуро в исполнении О. Меньшикова. Персонаж Гоголя здесь только романтический «юноша бледный со взором горящим», цель которого состоит в том, чтобы понять, что ему делать с собственными видениями. Он здесь еще находится на эстетической стадии экзистенции. Ирония принадлежит не персонажам (за исключением Гуро): она пронизывает ткань самого кинотекста.

По тональности фильм и не веселый, и не трагичный, он – развлекательный. Рассматривая культуру развлечений в массмедийной среде, известный философ В. А. Подорога утверждает: «Более точное название для неё – культура забвения: забвения на время, чтобы не помнить даже то, что необходимо для существования» [Подорога 2009, 68]. Культура ценностей общества массового потребления подчиняется не принципу реальности, но только принципу удовольствия. Тот факт, что компенсаторно-развлекательное начало в российском киноискусстве стало преобладать над традиционно-просветительскими установками, говорит не только о его идеологической свободе, но и о большой потребности массового зрителя в снятии психологического напряжения.

По нашему мнению, амбивалентность кода Гоголя отчасти обуславливает переизбыточность кодирования в кинематографическом проекте «Гоголь»: имеются «лишние» знаки, которые не обладают собственной полезной информацией или

противоречат уже артикулированным смыслам, но участвуют в передаче информации, выраженной другими знаками, и тем повышают шанс их многовариантного раскодирования зрителем.

Стратегия конструирования телесности в сериале

Фильм Баранова представляет зрителю целое нагромождение женских трупов. Именно женских. Исключение – колдун в сцене отсечения головы и Гоголь, лежащий в состоянии летаргии на столе в мертвецкой и просыпающийся в гробу. Но их, строго говоря, и нельзя считать таковыми: колдун только что утратил бессмертие, а Гоголь вообще не умирал. Фильм интересуется исключительно женскими трупами. Так, когда односельчане хоронят тела убитых на хуторе девушек, о том, что там погибли также и их охранники-мужчины вообще не вспоминается. Ни одно мужское тело не подверглось эксгумации, препарированию, вскрытию «для протокола». «Я не хочу в нем копаться», – говорит Л. Бомгарт о теле Гоголя. Зато манипуляции с мертвыми женскими телами представлены широко. Яков Гуро собственноручно вскрывает эксгумированное тело девушки, чем достигается сразу два эффекта. Это принципиальная отсылка к прецедентному кинотексту (в данном случае это «Сонная лощина» Т. Бертона). И великолепно построенный ракурс съемки, когда зритель видит хладнокровного и циничного Гуро с расширителем в руках как бы с позиции лежащего тела, т.е. изнутри разрезанного трупа. Этот зрительный контакт – Гуро смотрит внутрь трупа, а труп на него глазами зрителя – мощно превалирует над другими атрибутами контакта с мертвым телом: тактильным и обонятельным. Показано как бы между прочим, что Гоголь мучается тошнотой от трупного смрада, но зрителю дают понять, что это просто отсутствие опыта и привычки. Столь же впечатляюща сцена вскрытия тела Хавроньи с комментариями доктора Бомгарта, который извлекает сердце и нежно сообщает «Вот оно, серденько наше!»

Мертвое женское тело становится здесь эстетизированным объектом рассматривания. Оно расчленяется и деформируется, как в случае с ведьмой Ганной. Если в тексте Гоголя рука ведьмы из «Майской ночи» была только повреждена, то здесь она оторвана и представлена отдельно. Выстрел Бинха превращает голову Ганны в пустую оболочку, в окно, в котором зритель видит самого стрелявшего. Здесь нет крови, мозга, да и собственно смерти. Это явная иллюстрация отрыва знака от его референциального сигнификата, первой ступени симулякра. Симулякр второго уровня видим в сцене поиска пропавшей Даринки (третья глава серии «Гоголь. Вий»), когда Бомгарт, в буквальном смысле копаясь в останках, принятых за растерзанный труп девушки, опознает в них убитую овцу: «Это не Даринка. Это *ovis agies*».

Как справедливо писал М. Ямпольский: «Рана не оставляет места для анализа, она элиминирует знание о смерти, тем самым отвечая общим задачам кинематографа. Кроме того, рана вскрывает тело, обнаруживая, по мнению Жоржа Диди-Юбермана, в нем плоть: нечто знаковое, символическое... Можно сказать, что изображение мертвого тела – симулякр, целостность которого нарушается раной. Рана как бы подрывает имитационно-пустой статус симулякра, превращаясь в симптом, но не в симптом смерти, как трупное пятно, а – плоти. Она – симптом транссубстанциации, превращения тела в знак». [Ямпольский 2004, 191]

В таком поджанре фильмов ужасов, как слэшер, в качестве главного объекта выступает человеческое тело, которое подвергается насильственной изощренной трансформации. К этому контенту может отсылать только первая сцена фильма «Гоголь. Начало» – красивой, обнаженной и незащитной девушки, кровь из которой мистически вытягивает всадник, предварительно перерезав ей горло. Ходящий труп, отсылающий к поджанру фильмов о зомби, – только один – это труп Ульяны в сцене экзорцизма (являющиеся людям Оксана и Хавронья – скорее призраки).

Традиционно кинематограф показывает женское тело как эротический объект. В постмодернистском кино происходит инверсия. Намеренно антиэротично показаны сцены общения Гоголя с русалками. В фильме они представлены именно как нечисть, персонажи низовой народной мифологии – быличек. У Гоголя же в романтической «Майской ночи» утопленницы описываются так: «тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто светилось насквозь при серебряном месяце». [Гоголь 1959, т. 1, 82] Та же редкая у Гоголя эротичность наблюдается в «Вие»: «Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета... – и вот она опрокинулась на спину и облачные перси ее, матовые как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности» [Гоголь 1959, т. 2, 163]. В фильме мы видим отталкивающе тяжелые фигуры трупно-синего цвета с непроявленными лицами. Единственный их общий атрибут – вода, текущая с волос. Они – духи черной, ночной воды, несущей смерть, но при этом наделенные аффективной телесностью.

Как известно, в постмодернистской культуре превалирует радикально-конструктивистский подход, опирающийся на идею некоего «текущего тела». Источником трансформации образов тела в культуре Ж. Бодрийяр считал коллективное воображение [Бодрийяр 2003]. Эта мысль нашла себе подтверждение в развитии современного кинематографа, в его принципиально новом взгляде на человеческое тело. Так, чтобы сделать образ всадника устрашающим или хотя бы необычным, потребовались тератоморфные детали в виде рогов или застывших щупалец. В остальном всадник – порождение мистических фильмов, равно как и фантазий реконструкторов о рыцарской эпохе. Его черный провал вместо лица под капюшоном – очевидная отсылка к «Властелину колец».

Корона из четырех рогов возложена не на голову, а на тело. Но рога являются и образом световых лучей, в данном случае черных лучей. В фильме есть мистика, но нет страха, что, по нашему мнению, связано с отходом от чувственного искусства европейской классики и отражением сверхчувственного вектора развития современной цивилизации.

Рога также могут уподобиться оружию в самом буквальном смысле, поэтому с ними может связываться идея силы и могущества. Имеет ли значение число рогов всадника нам не известно. Сейчас оно может быть случайным. Дальнейшее развитие интеллектуальной игры в русле идеационного искусства привнесет в их количество какой-нибудь не только эстетический, но и мистический смысл. В любом случае рога подчеркивают злотворное могущество черного всадника.

Если в классической культуре человек рассматривается как сознательный субъект, контролирующий свое поведение, то в постмодернизме человеку приписывается подверженность аффективным и бессознательным процессам. Именно аффективное тело трактуется как «точка сборки» идентичности современного человека. «Телесность в культуре постмодерна лишена сущности, текуча и пластична. Для индивида она выступает всегда открытым проектом, который никогда не сможет быть реализован окончательно» [Торопова 2017, 25].

Поиски бессмертия и вектор развития культуры

В фильме Баранова Гоголь воскресает трижды, ненадолго воскрешаются всадником также Ганна и Оксана. Гуро прямо заявляет, что «тайное общество графа Бенкендорфа» очень интересуется достижением бессмертия и полагает, что всадник мог бы пролить свет на эту проблему. Бессмертие действительно магистральная тема постмодернистского дискурса, непосредственно связанная с теорией медиальности вообще и киномедиальности в частности. Осуществленное символическое бессмертие хорошо осознается самими творцами кинотекстов. «Актеры никогда не стареют, но в реальности они уже давно мертвы, то есть кино – это своего рода сохранение душ тех людей, которых уже нет», – говорит известный

тайский режиссер Апичатпонг Вирасетакул [Вирасетакул 2017]. В сфере философии это явление получает свое осмысление у И. П. Смирнова: «Чтобы тревога и страх, владеющие людьми, были нейтрализованы, творимое воображением бытие обязано стать сохраняемым вопреки исчезновению из него индивидуальных жизней... В известном смысле: живущему достаточно лишь воспользоваться медиальным средством, чтобы уже спастись – обессмертить себя. Как другое (медиализированное) тело и Другое тела, media даруют нам возможность очутиться еще при жизни за пределами тленной органики. Вера в посмертное воздаяние не беспочвенна – она гарантирована здесь – сейчас со стороны медиальности» [Смирнов 1994, 5 - 6].

Но важнее здесь то обстоятельство, что постмодернизм, осмысливая свое место в «большом времени» истории, полагает себя переходом к бессмертию уже не только символического, но и вполне реального порядка, хотя и неиндивидуального и бестелесного. Экран чутко откликается на «инстинкт бессмертия», прокладывая себе дорогу в качестве техно-антропологической перспективы. Так, поисками бессмертия заняты герои медитативной художественной картины Д. Зинченко «Эликсир» [Жданкина 2018, 156 - 158].

Бессмертие, естественно, отменяет историчность. Исчезает тема продолжения в потомках, любовь не предполагает брака и материнства. В фильме подчеркнута натуралистично-болезненно показаны роды младенца матерью Гоголя. На эту же сему работает и культ вечной молодости. Так, в фильме Баранова Мария наказана тем, что период долгого ожидания осуществления своей мести она должна провести в старческом теле («чтобы жизнь была тебе не в радость»).

Отношение к ведьмам меняется в зависимости от их возраста. Характерна сентиментальная сцена примирения «ведьмочки» Василинки с ее отцом Вакулой («люблю такой, какая ты есть»). К молодым ведьмам отношение тоже вполне толерантное: экран восхищается тонкой красотой Лизы, эротизмом Оксаны, силой Ганны и Ульяны. Зато ведьмы-старухи отвратительны. Такая возрастная дискриминация была свойственна романтикам, отчетливо просматривалась у Гоголя. Но в отличие от них, постмодернистский кинотекст демонстрирует нечувствительность к оппозиции «человеческое / нечеловеческое», доводя до крайности свое отрицание нормативного характера культуры модерна и классики.

Наиболее показателен в изображении женщин в фильме Е. Баранова прием эквивокации, разноосмысленности одного и того же. Так, в серии «Гоголь. Страшная месть» живущая в лесу ведьма – не просто отшельница, но явно колдунья, у которой Лиза и Мария получают очень сильный магический предмет – обруч, лишаящий колдуна его волшебной силы и бессмертия, – неожиданно пускается в христианскую проповедь: «Не Божеское дело вы затеяли. Мечь – удел грешников!»

Предельно «двуосмыслен» образ Лизы. В своей человеческой ипостаси она покровительствует Гоголю, ухаживает за ним, не столько как влюбленная женщина, сколько как духовный друг. В чудесной сцене на качелях Лиза увещевает Гоголя никогда не сжигать больше своих произведений и на память цитирует «Ганса Кюхельгартена». Лиза напоминает заботливую А. О. Смирнову-Россет – близкого друга Гоголя. И она выступает здесь как христианская моралистка: «Вы лишь инструмент в руках Господа, который через Вас говорит с нами». Далее мы узнаем, что она часто ходит в церковь и подолгу молится. В своей темной ипостаси «черного всадника» она – жестокий убийца, забирающий кровь жертв для продления своего существования. То, что за сто шестьдесят лет она убила десятки человек, проходит мимо внимания зрителя, не затрагивая его морального сознания.

Сам по себе феномен эквивокации, создающий возможность переноса смыслов и шаткость любого определения, свидетельствует о том, что в современном искусстве эстетика Средневековья и раннего Возрождения все увереннее формирует художественные стратегии. Мы живём, говоря словами Х. Зельдмайра, в эпоху «великих внутренних перераспределений уровней», и кинематографический интертекст демонстрирует это более чем что-либо другое. По мнению ряда философов и культурологов, «в конце XX века образ средневековья

становится ключом к постижению новой реальности, т.е. реальности, постигаемой в соответствии с символизмом культуры идеационального типа» [Хренов 2011, 52].

Представление о культурах чувственного и идеационального типов введено, как известно, П. А. Сорокиным в качестве двух крайних культурно-исторических типов мышления. В современной культуре мы наблюдаем движение от чувственного к умозрительному (идеациональному со свойственным ему сверхчувственным началом) типу во всех её подсистемах. Весьма показательно в этом смысле «воскрешение» понятий «виртуал», «виртуальная реальность», «виртуализация», все чаще применяемых в гуманитарных науках для объяснения различных феноменов. Их широкая популярность в обыденной речи ярко свидетельствует об изменении логико-значимых характеристик культуры. Если «виртуал» понимается вполне в духе Н. Кузанского как «все, что создано и буден создано», но существует до времени в «свернутом виде» [Кузанский 1980, 141], то небытие «совпадает с возможностью возникнуть» [Кузанский 1980, 154], что и демонстрирует образность современного массового кинотекста со всей наглядностью. «Бытие – возможность» связано также с описанной выше темой бессмертия как актуальной вечности знака в киберкультуре.

А. С. Пушкин считал, что смерти нет лишь там, где нет отдельной личности. Но именно Средневековье «выковывает» личность. Новое Средневековье, возможно, выковывает сверхличность, символом которой может послужить дерево эйва из фильма «Аватар»: как нити или сообщающиеся нейроны головного мозга, где равнозначны как элементы, так и связи между ними.

Здесь же необходимо подчеркнуть связь сверхчувственных элементов в новой «модели мира» с сакральным его содержанием, отмечаемую философами и культурологами. В частности, М. Эпштейн, отмечая регресс религиозного сознания, связывают вектор развития современного искусства с поисками «энергии неведомого Бога», осязаемого присутствия божественного [Эпштейн 2003, 29-32]. Если следовать П. Сорокину в его типологии, то в современной массовой культуре можно увидеть эклектичные элементы распадающейся чувственной социокультурной системы и движение к сакральному, активно-идеациональному типу [Сорокин 2000].

* * *

Таким образом, как показал наш анализ, «фантазия по мотивам» в качестве киножанра позволяет бессознательным тенденциям культуры выражаться с большей отчетливостью, нежели в жанре экранизации классических произведений.

Принципиальная борьба с нормативной системой модерна проявляется здесь в том, что текст Гоголя не является самым авторитетным при работе с его мотивами. Он может восприниматься всего лишь как один из источников для создания культурного продукта на основе идей радикального конструктивизма. Экран уже давно не пытается точно воспроизвести смысловую схему литературного текста. Таким образом, литературоцентризм, ранее характерный для русской культуры, медленно вытесняется постмодернистской деконструкцией. Фантазия «по мотивам» находится в диалоге не только с литературным первоисточником, с другими фильмами в первую очередь, а также и с продуктами дигитальной культуры: играми, клипами, мемами и др. У кинематографа есть и серьезное преимущество. «В отличие от театральных, живописно-графических, фотографических и остальных зрелищно-изобразительных форм, но также и от книги, содержащей в себе художественный текст, или от устного исполнения такового, фильм поступает в воспринимающее сознание не как строго изолированная, выделенная из мира его репрезентация, но как эквивалент, как его замещение, вполне равносильное фактический действительности» [Смирнов 1994, 7].

Например, многоступенчатая, еще незаконченная история рождения семиотической вселенной произошла с книгой Стругацких «Пикник на обочине» (1972). Кинематографическая интерпретация 1979 года – это советский фантастический фильм-

притча режиссёра Андрея Тарковского «Сталкер». В 2007 году появляется первая из целой серии компьютерная игра «S.T.A.L.K.E.R.», впитавшая в себя как литературный сюжет Стругацких, так и стилистику Тарковского. Гейм-культура S.T.A.L.K.E.R. переживает сейчас масштабную новеллизацию⁴: издано сотни книг развлекательного характера.

Учитывая неостывающий интерес современного реципиента к мистическому, образам ведьм и колдунов, а также то, что современное кино неизбежно перерастает себя и становится сложной многокомпонентной реальностью, мы можем стать свидетелями создания медиафраншизы «G.O.G.O.L.». Увлекательный вымысел, соответствующий логике ожиданий современного зрителя, действительно является выражением коллективного бессознательного. Основным содержанием такого искусства является компенсация, способствующая гармонизации психической жизни людей, что и предопределяет его всенародный успех.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006.

Вирусетакул Апичатпонг. Фиксация сновидений. [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cineticle.com> (дата обращения: 14.01.2019).

Гиренок Ф. И. Клиповое сознание. М.: Проспект, 2016.

Гоголь Н. В. Собрание сочинения в 6 томах. т. 1, т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.

Джонсон Р. Мы: Источник и предназначение романтической любви. М.: Гиль-Эстель, 1998.

Жданкина Г. И., Шипулина Н. Б. Философия поиска и реализация чуда по-русски в фильме Даниила Зинченко "Эликсир" // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). С. 151 – 175.

Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Издательство «Европа», 2011.

Егорова С. О. Эволюция эсхатологических мотивов в творчестве Н. В. Гоголя. Автореф. дисс. канд. филол. н. Волгоград, 2018.

Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.: «Новое литературное обозрение», 1999.

Кузанский Н. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1980.

Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.

Подорога В. А. // Культурология как наука: за и против: круглый стол, Москва, 13 февраля 2008 года / [науч. ред.: А. А. Гусейнов, А. С. Запесоцкий]. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2009.

Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития/ Сост. вступ. статья В. В. Ерофеева; коммент. Олега Дарка. М.: Искусство, 1990. (История эстетики в памятниках и документах).

Саенко Н. Р. От неведения к познанию (фильм Дж. Джармуша «Мертвец») // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». №6(26). Сентябрь 2013. С. 32 – 46. www.grani.vspu.ru

Смирнов И. П. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994.

Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб: Изд-во РХГИ, 2000.

Торопова А. А. Конструирование телесности в культуре постмодерна. Автореф. дисс. канд. филос. н. Волгоград, 2017.

⁴ Литературный жанр, который является результатом художественной адаптации сценария или сюжета медиа-продукции: фильма, сериала, компьютерной игры и т. д. Создание новеллизации — процесс, обратный написанию сценария-экранизации.

Хренов Н. А. Кризис искусства в XX веке: искусствоведческая констатация и культурологическая интерпретация (статья 1) // Вопросы культурологии. 2010. №10. С. 31-34.

Хренов Н. А. Кризис искусства в XX веке: искусствоведческая констатация и культурологическая интерпретация (статья 3) // Вопросы культурологии. 2011. № 2. С. 45 - 52.

Щеглова Л. В. Судьбы российского самопознания: П. Я. Чаадаев и Н. В. Гоголь. Волгоград: «Перемена», 2000.

Щеглова Л. В. Проблема веры в дуалистическом сознании: Н. В. Гоголь и С. Кьеркегор // Русская философия: многообразие в единстве: Матер. VII рос. симпозиума историков русской философии. М.: ЭкоПресс, 2001. С. 240 - 243.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2006.

Эпштейн М. Н. Бедная религия, минимальная религия (poor religion, minimal religion) // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. С. 29 – 32.

Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Holthuis S. Intertextualitaet. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. – Tuebingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 1993.

Schulze G. Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 2. Aufl. Frankfurt / New York: Campus Verlag, 2005.