

**ЧЕРТЫ ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В ПОВЕСТИ  
Н. В. ГОГОЛЯ «ВИЙ» И ЕЕ ЭКРАНИЗАЦИИ**

ČERTY GOTIČESKOJ PROZY V POVESTI  
N. V. GOGOLJA "VIJ" I EE ÈKRANIZACII

KAUHUROMANTTISEN PROOSAN PIIRTEITÄ  
NIKOLAI GOGOLIN KERTOMUKSESSA "MAAHISTEN VALTIATAR"  
JA SEN ELOKUVASOVITUKSESSA

Пекка Самули Перяля  
Дипломная работа  
Университет Восточной Финляндии  
Русский язык и культура  
Май 2016

Pekka Samuli Perälä  
Pro gradu -tutkielma  
Itä-Suomen yliopisto  
Venäjän kieli ja kulttuuri  
Toukokuu 2016

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Filosofinen tiedekunta		<b>Osasto – School</b> Humanistinen osasto, vieraat kielet ja käännöstiede	
<b>Tekijät – Author</b> Pekka Samuli Perälä			
<b>Työn nimi – Title</b> ČERTY GOTIČESKOJ PROZY V POVESTI N. V. GOGOLJA ”VIJ” I EE ÈKRANIZACII KAUHUROMANTTISEN PROOSAN PIIRTEITÄ NIKOLAI GOGOLIN KERTOMUKSESSA ”MAAHISTEN VALTIATAR” JA SEN ELOKUVASOVIITUKSESSA			
<b>Pääaine – Main subject</b>	<b>Työn laji – Level</b>	<b>Päivämäärä – Date</b>	<b>Sivumäärä – Number of pages</b>
Venäjän kieli ja kulttuuri	Pro gradu -tutkielma Sivuainetutkielma Kandidaatin tutkielma Aineopintojen tutkielma	24.05.2016	84 s. + venäjän- ja suomenkielinen tiivistelmä
<b>Tiivistelmä – Abstract</b>			
<p>Данная дипломная работа посвящена исследованию художественной литературы и исследованию киноискусства. Объектом исследования является готическая тема и традиции готического романа в художественной прозе, а также средства создания атмосферы ужаса и тайны в художественном фильме. Предметом исследования является отражение готической литературной традиции в повести «Вий» Н. В. Гоголя и в ее экранизации. Целью данной работы является, во-первых, обнаружение и описание характерных черт готической прозы в повести Н. В. Гоголя «Вий». Во-вторых, в фокус нашего внимания попадает воспроизведение готических черт прозаического оригинала в одноименной экранизации гоголевской повести, снятой режиссерами К. Ершовым и Г. Кропачевым.</p> <p>Наш подход к данной теме описательно-сравнительный. И в повести, и в фильме мы обнаружили и сравнили художественные средства, с помощью которых поддерживается характерное для готической прозы эмоциональное напряжение, и создается атмосфера ужаса и страха. Фильм последовательно сравнивается с повестью. Конкретными методами исследования являются аналитическое и внимательное чтение, сравнение и описание. Данная работа относится к области качественного исследования.</p> <p>Достижение этой цели предполагает решение следующих задач, соответствующих последовательным этапам работы: знакомство с историей возникновения готической прозы и ее рецепцией в литературной традиции Российской империи и определение характерных черт готической прозы. Также нашей задачей является знакомство с ключевыми для предмета данного исследования понятиями нарратологии, в частности с понятиями фабулы и сюжета в свете теории повествования. Также мы рассмотрели основные понятия киноискусства, и из каких элементов состоит художественный фильм.</p> <p>Исследовательская литература состоит из русских и западных научных трудов по литературоведению и киноискусству, и включает диссертационное исследование по истории возникновения готической прозы Эйно Райло (Eino Railo). Необходимые понятия для нашего исследования определены в исследовании В. Я. Малакиной. Монография Дэвида Пантера (David Punter) и сборник статей Н. Д. Тамарченко также использованы. В исследовательской литературе готическая проза характеризуется атмосферой присутствия ужасов и тайн, связанных с сценой событий особых пространств действий, как замок и заброшенное здание. Сюжет часто строится вокруг сверхъестественных явлений, как привидения, вампиры и живые мертвецы. Фантастические элементы доминируют в этом жанре, и власть прошлого мира сталкивается с настоящим. В этом сверхъестественном мире герои борются со злом.</p> <p>В повести изображаются многочисленные сверхъестественные персонажи и явления, такие, как ведьма, живой мертвец, чудовища и их начальник – Вий, летающий гроб и превращения. Пространством самых ужасных событий является обветшалая церковь. Борьба добра со злом конкретизируется в сражении главного героя с ведьмой. Средства киносъемки такие, как движение кинокамеры в направлении глубины, игра направленного освещения и тьмы и звуковая дорожка увеличивают эффектность сверхъестественных событий в экранизации. В целом фильм соответствует повести, но существуют некоторые незначительные расхождения.</p>			
<b>Avainsanat – Keywords</b> Гоголь, готический роман, готическая проза, русская литература, Россия			

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Filosofinen tiedekunta		<b>Osasto – School</b> Humanistinen osasto, vieraat kielet ja käännöstiede		
<b>Tekijät – Author</b> Pekka Samuli Perälä				
<b>Työn nimi – Title</b> KAUHUROMANTTISEN PROOSAN PIIRTEITÄ NIKOLAI GOGOLIN KERTOMUKSESSA ”MAAHISTEN VALTIATAR” JA SEN ELOKUVASOVIKUNNASSA				
<b>Pääaine – Main subject</b>	<b>Työn laji – Level</b>	<b>Päivämäärä – Date</b>	<b>Sivumäärä – Number of pages</b>	
	Pro gradu -tutkielma	24.05.2016	84 s. + venäjän- ja suomenkielinen tiivistelmä	
	Sivuainetutkielma			x
	Kandidaatin tutkielma			
	Aineopintojen tutkielma			
<b>Tiivistelmä – Abstract</b>				
<p>Tässä pro gradu –tutkielmassa tutkitaan kauhuromantiikan erityispiirteitä kaunokirjallisuudessa ja elokuvataiteessa. Työssä tarkastellaan kauhuromanttisen proosan varhais historian ja erityispiirteiden pohjalta Nikolai Gogolin kertomusta ”Vij” vuodelta 1835, joka on Juhani Konkan suomentama nimellä ”Maahisten valtiatar”, ja samannimistä elokuvaa, jonka on filmatisoinut ”Mosfil’m” vuonna 1967. Analyysissa paneudutaan kertomukseen ja siitä tehtyyn elokuvaan. Vertailussa tarkastellaan sitä, miten elokuvaversio seuraa kertomusta ja millä elokuvan keinoilla tehostetaan alkuperäistä kertomusta. Tutkimuksen työmenetelminä käytetään analyttistä lukemista, kuvailua ja vertailua. Tutkimus kuuluu laadullisen tutkimuksen piiriin.</p> <p>Tutkielman teoriaosassa luodaan aluksi katsaus kauhuromanttisen proosan syntyyn Englannissa 1700-luvulla ja kehitykseen 1760-luvulta 1800-luvun alkupuoliskolle. Lisäksi tuodaan esille varhaisen kauhuproosan huomattavimmat edustajat, heidän pääteoksensa ja niissä esiintyneet erityispiirteet, jotka ovat olleet merkittäviä tämän tyylisuunnan kehitykselle. Tämän jälkeen siirrytään tarkastelemaan kauhuproosan rantautumista Venäjälle; tyylilajin suosio, kritiikki ja venäläiset varhaiset kauhukirjailijat ovat mielenkiinnon kohteina. Toisen teorialuvun aihe on niiden kauhukirjallisuuden peruselementtien esittely, joiden varaan lajin teokset rakentuvat. Siinä tarkastellaan lajityypille ominaisia erityispiirteitä tapahtumapaikan ja -ajan, henkilöhahmojen, kerronnan, yliluonnollisuuden ja konfliktitilanteiden kannalta. Kahdessa seuraavassa teorialuvussa tarkastellaan kertomakirjallisuuden ja elokuvan teoriaa. Kertomuksen analysoinnissa tarkastellaan juonen elementtejä, henkilöhahmoja, kerrontaa, sekä tapahtumien paikkaa ja aikaa. Elokuvan teoriasta nostetaan esiin mm. lajityyppikäsité, kauhuelokuvan erityispiirteet, äänimaailma ja kameratekniikka.</p> <p>Hedelmälliseksi osoittautuneena tutkimuskirjallisuutena käytetään muun muassa Eino Railon väitöskirjaa ”Haamulinna: aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta” vuodelta 1925, dosentti Viktorija Malkinan artikkeleita, David Punterin teosta ja Natan Tamarčenkön artikkelikokoelmaa. Tutkimuskirjallisuus osoittaa kauhuromanttisen proosan olennaisiksi aineksiksi kuuluvan tarinan sijoittuminen menneisyyteen, linna tai muu vanha rakennus tapahtumapaikkoina, elementteinä sukukirous, kaupanteko paholaisen kanssa, kuolleista nousut kostaja, erilaiset yliluonnolliset olennot ja yhden pääsankarin selvä erottuminen kertomuksesta. Kauhuromantiikan yksi klassinen teema on hyvän ja pahan välinen taistelu.</p> <p>Analyysiluvuissa paneudutaan kertomukseen ja siitä tehtyyn elokuvaan. Vertailussa tarkastellaan sitä, miten elokuva seuraa kertomusta ja millaisilla elokuvatekniikan keinoilla tehostetaan alkuperäistä kertomusta. Tutkimuksesta ilmenee, että kertomus ”Maahisten valtiatar” sisältää hyvin paljon kauhukirjallisuuden klassisia elementtejä, joista esimerkkeinä voidaan mainita yksi päähenkilö, pelon ja kauhun tuntemukset, kuolleista nousut noita, muodonmuutokset, vampyyri ja ränsistynyt vanha kirkko tapahtumapaikkana. Hyvän ja pahan välinen taistelu konkretisoituu pääsankarin ja kuolleista nousseen noidan välisenä taisteluna. Kertomus ja elokuvaversio vastaavat hyvin toisiaan kokonaisuutena. Eroja löytyy kuitenkin yksityiskohtissa. Kertomuksen kaikkia tapahtumia ei esiinny elokuvassa; kun taas filmatisointiin on lisätty yksityiskohtia, joita ei löydy alkuperäisteoksesta. Elokuva on myös tehostettu ääniraidalla sekä kameratekniikan ja valaistuksen keinoin.</p>				
<b>Avainsanat – Keywords</b> Gogol, goottilaiset romaanit, kauhukirjallisuus, venäjänkielinen kirjallisuus, Venäjä				

## СОДЕРЖАНИЕ

1 ВВЕДЕНИЕ.....	1
1.1 Цель и задачи исследования .....	2
1.2 Методы исследования.....	2
1.3 Исследовательский материал.....	4
1.4 Основная исследовательская литература .....	4
1.5 Краткий очерк истории исследования готической прозы.....	5
1.6 Структура работы.....	7
2 ИСТОРИЯ ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	8
2.1 Основоположники готического романа в западных странах.....	8
2.1.1 Гораций Уолпол .....	9
2.1.2 Клара Рив .....	10
2.1.3 Анна Радклиф .....	11
2.1.4 Мэтью Льюис .....	13
2.1.5 Последователи жанра .....	14
2.2 Основные разновидности жанра.....	15
2.2.1 Сентиментально-готический роман .....	16
2.2.2 Черно-готический роман .....	16
2.3 Проникновение готического романа в Россию .....	17
2.3.1 Развитие готической прозы в России с конца XVIII века до середины XIX века .....	17
2.3.2 Готическая литература в русской критике в первой половине XIX века.....	21
3 ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖАНРА ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ.....	22
3.1 Хронотоп.....	22
3.2 Система персонажей .....	23
3.3 Повествование .....	24
3.4 Фантастика и сверхъестественность .....	25
3.5 Этический конфликт .....	26
4. ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЫ .....	28
4.1 Фабула и сюжет.....	28
4.1.1 Элементы сюжета.....	29
4.1.2 События в фабуле.....	30
4.1.3 Персонажи .....	32
4.1.4 Характеристика персонажей .....	33
4.1.5 Время и место действия.....	35
4.2 Повествование .....	36
4.2.1 Повествование от первого и третьего лица .....	36
4.2.2 Метадигетическое повествование – вводные рассказы.....	37
4.2.3 Время повествования .....	38
4.2.4 Фокализация .....	39
5 ФИЛЬМ И ЕГО СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ .....	41
5.1 Композиция фильма, категории и схема повествования фильма.....	41
5.2 Определение фильма ужасов и его особенности .....	43
5.3 Тематика, драматургия и источники фильма ужасов .....	44
5.4 Съемка .....	45
5.5 Звуковая дорожка.....	46
5.6 Персонажи .....	47
5.7 Экранизация литературных произведений.....	49
5.8 Советские фильмы ужасов .....	50
5.9 Экранизации повести «Вий» Гоголя .....	51

6 АНАЛИЗ ПОВЕСТИ «ВИЙ» .....	52
6.1 Сюжет повести «Вий» .....	52
6.2 Повествование .....	55
6.2.1 Вводные рассказы .....	56
6.2.2 Фокализация .....	56
6.3 Система персонажей .....	57
6.4 Основные элементы готической прозы в повести «Вий» .....	60
6.4.1 Власть страха и атмосфера ужаса.....	60
6.4.2 Воплощения ужаса.....	61
6.4.3 Ночной полет Хомы с ведьмой.....	62
6.4.4 Меловой круг – безопасная зона .....	63
6.5 Время.....	63
6.6 Место.....	64
6.7 Повесть «Вий» – представитель черно-готического жанра.....	66
7 АНАЛИЗ ЭКРАНИЗАЦИИ ПОВЕСТИ «ВИЙ» .....	67
7.1 Сюжет фильма и отличия фильма от повести.....	67
7.2 Изображение персонажей.....	70
7.3 Звуковая дорожка.....	73
7.4 Пространство сверхъестественных событий.....	75
7.5 Средства киносъемки.....	76
7.6 Категория кинофильма «Вий» .....	77
8 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	82
8.1 Источники.....	82
8.2 Исследовательская литература .....	82

## **1 ВВЕДЕНИЕ**

Данная дипломная работа посвящена исследованию художественной литературы и исследованию киноискусства. Тема нашей дипломной работы относится к жанру готической традиции, одному из видов романтизма. Наша тема актуальна, потому что готическая традиция пользуется стабильной популярностью в последние три века ее существования и является важным источником для массовых жанров настоящего времени. Готическая литература, литература ужасов, хоррор, ужасы, рассказы о призраках и сверхъестественных явлениях и т.д. – у любимого дитяти много имен. Готическая литература завоевала огромную популярность у массового читателя. Готическая тема проявляется почти повсеместно в современной культуре – в художественной литературе, киноискусстве, музыке, компьютерных играх, моде, а также в различных сферах субкультуры.

Данная дипломная работа посвящена литературоведческому изучению повести Н. В. Гоголя «Вий», в контексте европейской готической прозы. Объектом исследования является готическая тема и традиции готического романа в художественной прозе, а также средства создания атмосферы ужаса и тайны в художественном фильме. Предметом исследования является отражение готической литературной традиции в повести «Вий» Гоголя и в ее экранизации.

А почему роман ужасов и тайн называется готическим? Какие элементы ужаса этот жанр содержит? Кто создавал первые готические произведения в России? К тому же, по нашему мнению, в учебниках и монографиях по истории русской литературы слишком часто сделан упор на то, что Гоголь является писателем русского реализма. Многие считают, что Гоголь писал только реалистическую прозу. А существует ли русский/советский фильм ужасов? Наша дипломная работа постарается ответить, среди прочих, и на эти вопросы. Ключевыми понятиями, связанными с темой нашей работы, являются, следующие: русская романтическая литература, готический роман, готическая повесть, фантастика, сверхъестественность и фильм ужасов.

## **1.1 Цель и задачи исследования**

Целью данной дипломной работы является выяснение характерных черт готической прозы, но мы также концентрируемся на рассмотрении возникновения и истории готической прозы с самого начала ее становления. Мы сделаем обзор творчества основателей этого жанра и их самых значительных произведений. Мы дадим определение понятию «готическая проза» и перечислим ее основные черты. Достижение этой цели предполагает решение следующих задач, соответствующих последовательным этапам работы: во-первых, знакомство с историей возникновения готической прозы и ее рецепцией в литературной традиции Российской империи, во-вторых, определение характерных черт и особенностей готической прозы. Также нашей задачей является знакомство с понятиями нарратологии, ключевыми для предмета данного исследования, в частности, с понятиями фабулы и сюжета в свете теории повествования. С помощью теории мы дадим определение стадиям развития действий в сюжете повести «Вий». Кроме того, мы рассмотрим такие центральные понятия нарратологии, как «повествователь» и «рассказчик», с тем, чтобы использовать этот понятийный аппарат в практическом анализе текста.

В-третьих, в центре нашего внимания окажутся характеристика и анализ готических черт в одноименной экранизации «Вий», созданной режиссерами К. В. Ершовым и Г. Б. Кропачевым. В фокусе нашего внимания находится, какими средствами создана атмосфера ужаса и тайны. Также задачей нашей работы является рассмотрение того, в какой степени фильм соответствует повести. Гипотезой нашего исследования является утверждение, что повесть «Вий» содержит элементы, типичные для классической готической повествовательной прозы.

## **1.2 Методы исследования**

В нашей дипломной работе реализуется качественный исследовательский подход. В монографии Пекки Аласуутари (Pekka Alasuutari) констатируется, что теоретический контекст в качественном исследовании определяет то, какой материал будет собран, и какой метод используется для анализа. Эта конструкция также может быть использована наоборот, тогда исследовательский материал определяет, какие

теоретические основы исследования и какие методы будут использованы. Важно, чтобы теоретическая основа, выведенная из исследовательской литературы, и метод исследования были совместимы. (Alasuutari 1999, 83.) В данной дипломной работе был, во-первых, выбран исследовательский материал, и после того, выбрана подходящая теоретическая исследовательская литература.

При качественном исследовании нет необходимости в большом объеме материала. Качественный анализ состоит в упрощении наблюдений и решении вопросов. (Alasuutari 1999, 39.) Материал рассматривается только в свете того, что является важным и необходимым для постановки исследуемых задач и теоретической базы. При упрощении исследовательского материала сокращается число наблюдений путем их соединения. (Там же, 40.) В данной работе акцент особенно делается на основные и типичные черты для готической прозы в повести «Вий» и в одноименном фильме.

Существует много различных вопросов, относительно достоверности и объективности качественного исследования (Tuomi, Sarajärvi 2002, 131). Принципиально важным для качественного теоретического подхода является тот факт, что сама позиция исследователя влияет на установку и интерпретацию результатов. Вполне осмысленным будет вопрос, как, например, возраст, пол, религия, образование, убеждения и другие характеристики исследователя влияют на проводимое исследование. (Там же, 133.) Наш интерес к истории возникновения готической литературы в Англии и Российской империи оказывает влияние на выбор корпуса исследовательской литературы данного исследования.

Наш подход к данной теме описательно-сравнительный. И в повести, и в фильме обнаруживаются и сравниваются художественные средства, с помощью которых поддерживается характерное для готической прозы эмоциональное напряжение, а также создается атмосфера ужаса и страха. Фильм последовательно сравнивается с повестью. Конкретными методами нашего исследования являются аналитическое и внимательное чтение, описание и сравнительный анализ. В аналитической части мы также используем основные понятия литературоведения для анализа повести. Анализ материала также требует привлечения читательской интуиции.



### 1.3 Исследовательский материал

Источниками исследовательского материала для нашей дипломной работы являются повесть «Вий» (1835) Гоголя и одноименный фильм (1967) К. В. Ершова и Г. Б. Кропачева. Объем повести – 31 страница. Продолжительность фильма – 78 минут.

Повесть «Вий» входит в сборник «Миргород», который был опубликован в 1835-ом году. Кроме «Вия», этот миргородский цикл содержит повести «Старосветские помещики», «Тарас Бульба» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Повесть «Страшная месть» из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» является, как и «Вий», готической повестью, место действия которой происходит в Украинской земле в далеком прошлом. (Terras 1991, 257–258.)

Киностудия «Мосфильм» экранизировала повесть «Вий» Гоголя в 1967-ом году по инициативе художественного руководителя И. А. Пырьева. Этот фильм считается первым советским фильмом ужасов. (Волошина 2014.)

### 1.4 Основная исследовательская литература

Корпус исследовательской литературы нашей дипломной работы состоит из русских и западных научных произведений по литературоведению, в том числе, например, справочник Мэри Малви-Робертс (Mary Mulvey-Roberts) "The Handbook of the Gothic" (2009) ('Справочник по готике')<sup>1</sup>. История возникновения готической литературы исследована в диссертации Эйно Райло (Eino Railo) "Naamulinna: aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta" (1925) ('Замок призраков: исследование английской готической литературы на историческом материале'). Необходимые понятия для нашего исследования ясно определены в исследовании В. Я. Малкиной «Готический» роман: Особенности жанра» (2000).

Мы используем также монографию Дэвида Пантера (David Punter) "The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day" (1980) ('Литература

---

<sup>1</sup> Названия иноязычных книг, перевод наш – П. П.

ужаса: история готической прозы с 1765 до настоящего времени) и сборник статей Н. Д. Тамарченко «Готическая традиция в русской литературе» (2008).

Для рассмотрения вопросов нарратологии мы опираемся, среди прочих, на монографию о поэтике повествовательной прозы исследовательницы Шломит Риммон-Кенан (1983/1991). В частности, нам интересна работа литературоведа Жерара Женетта о повествовательном дискурсе (1972/1980). Большим подспорьем в анализе повествовательной прозы оказался для нас сборник статей финского авторского коллектива ученых "Johdatus kirjallisuusanalyysiin" (2013) ('Введение в литературный анализ') под редакцией Лийса Стейнбю.

В качестве исследовательской литературы для рассмотрения кинофильма ужасов мы используем сборник статей (1986) под редакцией Кинисярви (Kinisjärvi) и Луккарилы (Lukkarila). В этом сборнике охарактеризованы основные жанры кино и описаны главные элементы кинопроизведений. Так как мы позже в аналитической части рассмотрим особенности экранизации повести «Вий», то характерные черты фильма ужасов являются предметом нашего интереса.

### **1.5 Краткий очерк истории исследования готической прозы**

Одним из важных ранних исследований этого вида романтизма является монография Эдит Биркхэд (Edith Birkhead) "The Tale of Terror" (1921) ('История ужаса'), которая по-прежнему является хорошим введением в поэтику готического романа. Она констатирует, что сверхъестественность по большей части отсутствует в ранних романах восемнадцатого века. (Punter 1980, 15.) Одним из первых исследований того жанра является и монография "Englische Romankunst" Вильгельма Дибелиуса (Wilhelm Dibelius), написанная в 1922-ом году (Малкина, Полякова 2008, 16).

Докторская диссертация финского ученого Эйно Райло (Eino Railo) "Naamulinna: aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta" ('Замок призраков: исследование английской готической литературы на историческом материале') вышла уже в 1925-ом году. В ней описываются типичные для жанра хронотопы и сюжеты. Райло разбирает множество конкретных примеров сюжетов, мотивов и

хронотопов: договор с дьяволом, преступление, совершенное монахом, замок, где водятся привидения.

Джойс Томпкинс (J. M. S. Tompkins) в 1932-ом году опубликовала монографию “The Popular Novel in England, 1770–1800”. Она сделала важный вклад в изучение готической прозы, и ее исследование представляет собой образец тщательного изучения предмета. Она рассматривает весь спектр художественной литературы, написанный в Англии в течение трех последних десятилетий XVIII века. Томпкинс обращает внимание на то, что в большинстве романов сентиментальной фантастики этого периода отсутствует сюжет. По ее мнению, романы содержат цепь отдельных событий и эпизодов. (Punter 1980, 16.)

Монография “The Gothic flame” (‘Готическое пламя’) Девендры Вармы (Devendra Varma) вышла из печати в 1957-ом году. По мнению Пантера, это странное и раздражающее произведение, содержащее по большей части сравнительные анализы предыдущих критических разборов со своими определениями. Он определяет фантазию в литературе как сюрреалистическую форму выражения исторических и социальных явлений, которые историография считает в основном незначительными. (Punter 1980, 17.)

Готическую литературу исследовали, главным образом, в западных странах, особенно в Англии. В последние десятилетия среди исследователей этого жанра можно упомянуть Нила Корнуэлла (Neil Cornwell), Дэвида Пантера (David Punter), Ричарда Писа (Richard Pease) и Игната Авсея (Ignat Avsey) в Англии, Присциллу Майер (Priscilla Meyer) в США и Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov) во Франции.

Русская готика как термин до недавнего времени не пользовался большой популярностью в исследовательских работах по русской литературе. В советское время термин «готика» в русской литературе находился под завесой русского романтизма и фантастики. По мнению Нила Корнуэлла, романтизм был ругательством в советское время, и поэтому исследователи избегали расходовать силы на изучение готической или сверхъестественной литературы. Однако, советский критик Н. В. Измайлов исследовал традицию фантастической прозы в России в своем научном произведении «Повесть XIX века. История и проблематика

жанра», написанном в 1973-ом году. (Cornwell 1999, 3.) Повесть «Вий» и другие произведения Гоголя с точки зрения фантастически изучал Ю. В. Манн в 1970-ые годы в СССР (Манн 1973, 219–258).

В последние десятилетия значительным исследователем готической прозы в России стал литературовед В. Э. Вацуро. Он опубликовал по этой теме многочисленные статьи и монографию «Готический роман в России», опубликованную в 2002-ом году. Он впервые начал использовать термин «готическая литература» в контексте русской литературы еще в Советском Союзе в 1975-ом году. (Cornwell 1999, 4.) Доцент кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ В. Я. Малкина также занималась исследованием готической прозы, романтизма и исторического романа. Она опубликовала много статей по этим вопросам в период 1990–2010 годы. Одним из самых новых исследований творчества Гоголя является монография Л. В. Карасева «Гоголь в тексте» (2012), содержащая, в том числе, анализ готических элементов.

## **1.6 Структура работы**

Наша дипломная работа состоит из введения, теоретических частей, аналитических частей, заключения и списков исследовательского материала и исследовательской литературы. Во введении констатируется актуальность данной работы и определяется ее цель. Две первые теоретические главы посвящены истории возникновения готической прозы в западной и русской литературе и определению особенностей романа ужасов и тайн. Следующие две теоретические главы посвящены исследованию повествовательной прозы и киноискусства. Две аналитические главы содержат анализ повести «Вий» и ее одноименной экранизации. Заключение является последней частью исследования. В самом конце даются списки источников и исследовательской литературы.

## 2 ИСТОРИЯ ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Истории ужасов о сверхъестественных существах и силах, проклятиях, кровавых деяниях и потусторонней мести являются практически универсальными в мировой культуре. Наслаждение ужасами, будь то в литературе, в кинематографе или в виде компьютерных игр, находится в некотором смысле в противоречии со стремлением к комфорту повседневной жизни. Получение удовольствия от ужасов остается загадкой для наблюдателя. (Mäyrä 2005, 10.) Освобождение от будничных норм и рамок с помощью ужасных фантазий допустимо средствами искусства (там же, 12). Популярность ужасов меняется десятилетие за десятилетием, но сохраняется в культуре (там же, 17). Среди современных писателей ужасов Стивен Кинг пользуется большой популярностью, в его произведениях объединены классические черты литературы ужасов с американской повседневной реальностью (там же, 18).

В кембриджском справочнике по готике констатируется, что готическая проза не относится к готам. Это явление полностью принадлежит периоду после средних веков и эпохи Возрождения в Западной Европе. (Hogle 2002, 1.) Готская эпоха, в свою очередь, была длительным периодом варварства, суеверия и анархии, смутно тянувшимся с пятого века нашей эры до эпохи Возрождения и восстановления античного учения. «Готическое» означает что-нибудь устаревшее, старомодное или странное. (Clergy 2002, 21.) Поэтому название «готический» является синонимом слов «средневековый» и «варварский» (Малкина 2002, 24). Мыслители эпохи Возрождения предпочитали классическую архитектуру средневековой архитектуре и популяризировали термин «готический», который обозначал не-римскую и не-греческую, т.е. не классическую архитектуру (Fanthorpe 2009, 127).

### 2.1 Основоположники готического романа в западных странах

Здесь мы концентрируемся на рассмотрении истории готической прозы с начала ее развития, с 1764-го года до середины девятнадцатого века. Расцвет готической литературы падает на этот исторический период времени. Также повесть «Вий», опубликованная в 1835-ом году, относится к этому периоду. Теперь мы представим важных основателей этого жанра и их самые значительные произведения. На

примере романов рассмотрим характерные черты этого жанра, а именно: хронотоп (пространство и время), персонажи и сюжет. Основоположниками готического романа считаются английские писатели Гораций Уолпол, Клара Рив, Анна Радклиф и Мэтью Льюис.

### 2.1.1 Гораций Уолпол

Готическая проза зародилась в Европе во второй половине XVIII века. Английский писатель Гораций Уолпол (Horace Walpole), написавший роман «Замок Отранто» (The Castle of Otranto) в 1764-ом году, считается основателем жанра. (Малкина 2002, 55.) На довольно быстрое распространение готического романа существенно повлияло то, что роман как литературный жанр в современном смысле слова, завоевывал популярность во второй половине XVIII века (Punter 1980, 22). Именно в это время развилось книгопечатание, и выпуск книг вырос с 60-ти почти до двухсот в период с 1660 по 1757 годы в Лондоне (Punter 1980, 23). Во втором издании романа «Замок Отранто» в апреле 1765-го года Гораций Уолпол добавил заглавие, определившее жанр произведения: «Замок Отранто: Готическая повесть» (Clegg 2002, 21). Это было первый раз, когда термин «готика» использовался в художественной литературе.

Уолпол привнес в этот литературный жанр также элементы хронотопа<sup>2</sup>, которые впоследствии стали характерными для него, как, в частности, средневековый замок с арками, подъемные мосты и потайные двери (Railo 1925, 9). В подземных коридорах замка даже порыв воздуха выполняет определенную задачу, он двигает визжащие и скрипящие железные двери и гасит свечу спасающейся бегством героини романа. Камеристка замка думает, что завывание ветра – это вздохи призрака. (Там же, 14). Действия в романе «Замок Отранто» происходят в средневековье в Италии (там же, 17). Ядром сюжета является убийство, совершенное в прошлом, захват замка и свержение теперешнего владельца замка (там же, 40).

Одним из главных героев Уолпола является владелец-тиран замка Отранто Манфред, описанный в романе угрюмым и угрожающим. Его предки присвоили замок

---

<sup>2</sup> Определение термина дано нами на странице 22.

нечестным путем, и теперь важнейшим делом Манфреда является сохранение правления и власти своего рода. Предсказание о потере власти рода угнетает Манфреда. Таким образом, Уолпол привнес мотив семейного проклятия в этот жанр литературы. (Railo 1925, 32.)

В романе описываются сверхъестественные события, такие, как смерть сына Манфреда Конрада в результате сверхъестественного случая: от статуи, изображающей последнего законного владельца замка, отрывается и падает большой шлем, подминая под себя Конрада (Clery 2002, 24; Railo 1925, 32–33, 64). Костлявый призрак мертвого отшельника появляется в часовне замка. Из носа статуи течет кровь. (Railo 1925, 65.) Изображение персонажа на портрете выходит наружу из рамы (там же, 64).

Уолпол использует также полнолуние, как прием усиления впечатления, оно пугает злодея романа, лунный свет светит ровно и таинственно (Railo 1925, 14). В своем произведении Уолпол использует сверхъестественные элементы без естественного объяснения этих событий. Он изображает их на фоне ежедневной жизни (там же, 82–83). Уолпол хотел соединить «старое» и «новое», он заимствовал часть своих мотивов из английской литературы времен королевы Елизаветы I (1558–1603), например, из произведений Эдмунда Спенсера (1552–1599) и Уильяма Шекспира (1564–1616) (там же, 66, 73–74).

### **2.1.2 Клара Рив**

Вдохновленная романом Уолпола, английская писательница Клара Рив (Clara Reeve) опубликовала в 1777-ом году свой роман «Старый английский барон» (The Old English Baron), действия в котором происходят в 1700-ых годах, иначе говоря, при жизни писательницы (Punter 1980, 53; Railo 1925, 5, 10). Она использовала новый хронологический элемент в литературе ужасов – нежилиую и запертую комнату в замке, дворце или особняке, где водятся привидения. В «Старом английском бароне» в пустой комнате спрятан труп убитого предыдущего владельца особняка. (Railo 1925, 10.) Присвоивший себе особняк, злодей сэр Ловел изображен в романе как обычный преступник (там же, 34).

Другим выразительным приемом, изобретенным Рив, является введение верного слуги особняка – дворецкого (Railo 1925, 59). В отличие от Уолпола, Рив не использует разнообразные сверхъестественные силы в своем романе, а только те, которые были уже известны из старых историй и преданий (там же, 67). Писательница создает малыми средствами в своем произведении напряженность ожидания, которую испытывают как герой романа, так и читатель (там же, 68). Рив не снабжает сверхъестественные события естественными объяснениями, но использованные ею приемы не внушают читателям состояние ужаса или страха (там же, 83).

### 2.1.3 Анна Радклиф

Английская писательница Анна Радклиф (Ann Radcliffe) оттачивает разработанную Уолполом и Рив романтику ужаса до совершенства (Railo 1925, 10). Ее самый известный роман «Удольфские тайны» (The Mysteries of Udolpho) опубликован в 1794-ом году. Другие ее значительные произведения – «Лесной роман» (The Romance of the Forest) 1791-го года и «Итальянец» (The Italian) 1797-го года. (Там же, 6.) Радклиф привносит в этот жанр мощные описания замка с остроконечными силуэтами, расположенного на берегу моря или на вершине крутой горы (там же, 10–11). Башни замка, ворота и стены описываются угловатыми и угрожающими в лучах солнечного заката. Стены замка покрывает зеленый плющ, а мрамор в саду выветривается. Радклиф – первая писательница ужасов, которая изображает в своих произведениях руины и разрушающиеся здания в романтическом свете. (Там же, 11.) Она также описывает монастырь с многочисленными арками и башнями, на лугу в сумерках, и старое здание посреди леса (там же, 11–12). Писательница рисует суровые и торжественные пейзажи с тенистыми долинами и горными вершинами (там же, 13).

Описания Радклиф очень детальные, что создает романтическую атмосферу. Бой часов замка является символическим языком повествования, один удар ночью гложет приговоренного к смертной казни и прибавляет отчаяния униженной девушке. (Railo 1925, 12–13.) Важную деталь описания составляют узкие и извилистые коридоры замка с потайными дверями и ходами, по которым убегают от



преследователей (Railo 1925, 13). Ветер гудит в пустых залах замка, снаружи замка бушует шторм и на фоне луны плывут облака - арсенал Радклиф многообразен (там же, 16). Для Радклиф средневековье не обязательный хронотоп – так события в романе «Удольфские тайны» происходят в 1500-ых годах в Италии, а в «Лесном романе» события происходят в 1600-ых годах во Франции (там же, 17). Во всех романах Радклиф действия происходят в замке, монастыре или другом старом здании, в котором видны следы разрушения, а также наблюдается грустное запустение, создавая романтическую атмосферу (там же, 18, 22).

Образ тирана Радклиф имеет черты от Уолпола, но его слабостью является стремление к власти и богатству вместо родового проклятия. Сильнее жадности поднимается лишь жажда мести. Хозяин Удольфского замка внешне красавец, но с мрачным выражением лица. (Railo 1925, 34.) Герои произведений Радклиф молодые, с прекрасными манерами и величественные. Героиня Радклиф описана как идеальная девушка. Она молода и грациозна с темно-коричневой косой. (Там же, 45.) Сердца девушек Радклиф чувствительны к естественной красоте и поэзии (там же, 54, 61–62). Радклиф стремилась привнести более сильное чувство напряженности, чем то, что создали ее предшественники. Основной темой ее повествования является цепь постоянных угрожающих опасностей для героини. Читателя держат в неведении, которое создает ощущение усиливающегося напряжения. Например, в романе «Сицилийский роман» (A Sicilian Romance) рассказывается о нежилом крыле замка, в которое боятся ходить, опасаясь привидений, однажды вечером там замечают свет. (Там же, 67–68.) Источника света не раскрывают, пока позже появляется обычный, несущий лампу человек из того крыла замка (там же, 68–69). Ожидание читателя разрядится, но чувство напряженности поддерживается за счет жалобных звуков, которые слышатся в замке в тишине ночи (там же, 69). Возможно, это жалуется убитая и не погребенная беспокойная душа. В конце романа взвинченное до предела ожидание и напряжение читателя кончается естественным объяснением – вздыхает не призрак из замка, а супруга хозяина, которая заперта в заключении в нежилой части замка. Человек с лампой – это слуга хозяина, который носит обитательнице еду. (Там же, 69–70.)

Читатель ожидал встретить привидение или другого призрака, но получил естественное объяснение о страшном преступлении хозяина замка (Railo 1925, 70).

Произведения Радклиф пробуждают ощущение ужаса тем, что читатель боится возможности будущего события больше, чем самого события (там же, 73).

#### 2.1.4 Мэтью Льюис

Как мы уже отметили, «Замок Отранто» вышел в 1764-ом году, а «Удольфские тайны» 30 лет спустя. С выходом романа «Удольфские тайны» Радклиф начался расцвет готического романа, имевшего большой успех у публики. Этот бум коронуют романы «Монах» (The Monk) Мэтью Льюиса (Matthew Lewis) (1796) и «Итальянец» Анны Радклиф. (Railo 1925, 88–89.) Главный герой романа «Монах» - капуцин монастыря Амбросио. Он сирота, подкидыш, воспитан монахами. Дьявол хочет заманить его в свои сети. Занимающаяся оккультизмом Матильда влюбляется в капуцина в результате проделки дьявола. Амбросио отдается Матильде, оказавшись не в состоянии побороть сильнейшее превосходящее искушение. (Там же, 103.) Матильда отдается дьяволу и становится ведьмой. Демоническая женщина с помощью магии возбуждает Амбросио и приводит его к убийству и изнасилованию, жертвами которого становятся собственная мать и сестра капуцина. Матильда и Амбросио попадают в руки инквизиции. Матильда-демон высвобождает себя из заключения и учит монаха, как вызвать дьявола для помощи в побеге из тюрьмы. (Там же, 104.) Амбросио, следуя советам, продает душу дьяволу, который помогает ему освободиться из темницы только для того, чтобы потом убить капуцина (Punter 1980, 69; Railo 1925, 104).

События романа происходят в основном в Испании в мадридском монастыре (Railo 1925, 156). Событиям светлой части дневного времени в монастыре Льюис противопоставляет темную часть с подземными гробницами и тюрьмами монастыря. Эта подземная часть содержит в себе разнообразные элементы ужасов, таких как закованный в кандалы заключенный в секретной тюрьме в окружении различных рептилий. Заключенных тюрьмы окружают умершие и еще гниющие соседи по камере, изъеденные червями. Стены подвальной тюрьмы заплесневели, и воздух наполнен холодной сыростью. Это созданный Льюисом детальный реализм ужаса, которого не было у его предшественников. (Railo 1925, 158–159.)

Автор также привносит в роман элемент двоимирия – внутреннюю и внешнюю двойную жизнь героя, или борьбу добра и зла – в готическую литературу, что, между прочим, немецкий писатель Э. Т. А. Гофман будет позже использовать. Монах, главный герой Льюиса, в дневное время является благочестивым и непорочным, а в ночное занимается развратом, магией и вызыванием дьявола. (Railo 1925, 209.)

На фоне основного сюжета развиваются две другие сюжетные линии: образ Агасфера, на лбу которого горит сияющий крест, который сеет ужас вокруг себя, и призрак окровавленной монахини в немецком замке (Вацура 2002, 153–154; Punter 1980, 69; Railo 1925, 104, 106, 225). Привидение – это бывшая монахиня, чья душа не находит покоя за свои преступления и из-за своей насильственной смерти (Railo 1925, 282–283). Призрак, одетый в запачканную кровью монашескую рясу, с окровавленным кинжалом и лампой в руке появляется каждую ночь у постели бывшего любовника с гипнотическим змеиным взглядом глаз (там же, 283–284). На темы произведений Льюиса повлиял французский и немецкий романтизм (там же, 105). Роман «Монах» М. Льюиса (1796) повлиял на творчество Гофмана (Mohr 2009, 38).

### 2.1.5 Последователи жанра

Главной фигурой в немецкой романтической прозе и в готической фантастике был Э. Т. А. Гофман (E. T. A. Hoffmann). Традиционная фигура маниакального монаха раскрыта в романе «Эликсиры сатаны» (*Die Elixiere des Teufels*) (1816). (Cornwell 1999, 12.) Гофман привносит в готическую прозу наряду с другими типичными немецкими чертами двойника (‘Допельгангер’), то есть раздвоение личности, что было характерно для немецкого народного эпоса (Hänninen, Latvanen 1992, 124). Превращения и метаморфозы встречаются и в произведениях Гоголя, в которых заметно влияние Гофмана (там же, 88).

В своем романе «Мельмот Скиталец» (*Melmoth the Wanderer*) ирландский писатель Чарлз Метьюрин (Charles Maturin) описывает ужасы с впечатляющим реализмом и силой внушения, например, обветшалый сельский дом в запустении (Railo 1925, 179). Главный герой романа, изданного в 1820-ом году, Мельмот, продает дьяволу

свою душу за получение вечной молодости. Целью Мельмота является поиск человека, с которым он произведет обмен. По условиям заключенного с дьяволом договора, Скиталец может сделать обмен с каким-то по-настоящему несчастным человеком. (Там же, 237.) Поэтому роман полон описаний страданий (Punter 1980, 116; Railo 1925, 237).

Англичанка Мэри Шелли (Mary Shelley) опубликовала один из самых известных готических романов «Франкенштейн» (Frankenstein, or The Modern Prometheus) в 1818-ом году (Sage 2009, 148). В своем самом главном романе Шелли описывает молодого ученого, который в ходе экспериментов создает некоего монстра, которого он потом оживляет (Mulvey-Roberts 2009, 87; Punter 1980, 122). Ее роман обогащает жанр ужасов, привнося в него лабораторию, где ведутся эксперименты по оживлению мертвой материи (Railo 1925, 180). Таким образом, Мэри Шелли отходит от известной до нее событийной обстановки готической прозы (там же, 360).

## **2.2 Основные разновидности жанра**

Изначально в истории готического романа выделяли различия между двумя его основными типами. Одним из первых исследований, содержащим разделение на два типа готического романа, является упомянутая нами монография Вильгельма Дибелиуса. По Дибелиусу, в качестве примера можно сравнить произведения Анны Радклиф и Мэтью Льюиса как два различных варианта готического романа. Произведение Радклиф пронизано атмосферой тайны и интриги, что привлекает читателя, но в конце романа он может найти простое объяснение таинственным событиям. (Вацуро 2002, 160; Малкина, Полякова 2008, 16.) Льюис применяет несколько другой подход. Он не пытается обмануть читателя, а вместо этого его произведение наполнено непредсказуемыми поворотами и злыми духами без всякого объяснения происхождения странных явлений. Дибелиус выделяет следующие типы готического романа: сентиментально-готический роман Анны Радклиф и черно-готический роман Мэтью Льюиса. Также другие ученые выдвинули свои предположения, но идея Дибелиуса доминирует в этой области в настоящее время. Эти два варианта готического романа можно сопоставить по типу конфликта и по системам персонажей. (Малкина, Полякова 2008, 17.)

### 2.2.1 Сентиментально-готический роман

Сентиментально-готическими романами (*terror gothic*), считаются, между прочим, «Лесной роман» и «Удольфские тайны» Анны Радклиф. В романе этого варианта главный герой или героиня сражаются со злодеем, в нем используется классическая схема «разлука – разыскание – нахождение». Например, в конце романа этого типа добро, конечно, побеждает, зло наказывается, замок или имение возвращается законному собственнику, а влюбленные соединяются. Сюжет включает в себя разгадывание тайны, нависшей над обитателями замка. Как правило, все таинственные явления в конце объясняются достаточно просто и естественно (например, призрак оказывается человеком в белом плаще, призрачные и глухие звуки – песней заключенной женщины в темнице). Месть является основой конфликта, при этом, несмотря на различия схем сюжетов, конфликт практически в каждом случае разрешается одинаковым образом. Месть может быть и справедливой, и несправедливой – это зависит от героя, он положительный или отрицательный персонаж. (Малкина 2000, 58–59.)

### 2.2.2 Черно-готический роман

К черно-готическим романам (*horror gothic*) принадлежат, в частности, «Монах» Метью Льюиса, «Эликсиры сатаны» Э. Т. А. Гофмана и «Мельмот Скиталец» Мэтьюрина. В центре присутствует всегда один главный герой, как Амбросио в романе «Монах» и Мерард в произведении «Эликсиры сатаны». (Малкина, Полякова 2008, 22). Они оба монахи, а также Хома Брут, герой повести «Вий» Гоголя, является семинаристом-философом Киевской духовной семинарии.

Характер конфликта является главным отличием этого направления от сентиментально-готического романа. Этическая проблематика реализуется в борьбе со злом, а не только в мотиве мщени. Сверхъестественные силы в этой разновидности готической прозы действуют как действительно существующие. Основным мотивом является сражение человека с инфернальными силами. (Малкина 2000, 61–62.)

Также часто встречается сюжет договора с дьяволом, например, в романе «Монах» (Малкина, Полякова 2008, 22). Льюис в своем романе «Монах» прибегает к демоническим существам, даже к самому дьяволу (Railo 1925, 297). Присутствие силы и помощников дьявола чувствуется даже физически (там же, 200). Дьявол является гигантским по размерам и темнокожим (там же, 297). Занимающаяся оккультизмом Матильда влюбляется в капуцина в результате проделки дьявола, и она отдается дьяволу и становится ведьмой (Hogner 2009, 180; Railo 1925, 103–104). Демонический помощник дьявола, Матильда, которая соблазняет капуцина, обладает сверхъестественной красотой и страстью (Railo 1925, 300–301). Также в повести «Вий» ведьма-панночка изображена красавицей с прекрасной косой.

### **2.3 Проникновение готического романа в Россию**

Скоро после своего возникновения в английской литературе готический роман вошел в Россию через Францию, не прямо из Англии, потому что произведения Клары Рив и Мэтью Льюиса были переведены с французского языка на русский язык (Cornwell 1999, 13; Малкина 2002, 47). Первый готический роман, появившийся на русском языке, был «Старый английский барон» (1777) Клары Рив, переведен на русский язык в 1792-ом году (Tosi 1999, 62). Романы Анны Радклиф пользовались большой популярностью в России в конце XVIII столетия (Малкина 2002, 47; Terras 1991, 158; Tosi 1999, 63). Постепенно готическая проза становится массовым чтением (Малкина 2002, 47).

#### **2.3.1 Развитие готической прозы в России с конца XVIII века до середины XIX века**

«Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина, вышедший в 1794-ом году, представляет собой образец готического романа в русской литературе. Роман Карамзина – преимущественно готическая повесть с атрибутами сентиментализма. (Cornwell 1999, 13.) Это произведение получило необыкновенную популярность в кругах русских читателей (Вацура 2002, 78). К моменту появления романа Карамзина русские читатели были уже знакомы с романами раннего периода западной

готической прозы (там же, 83). Особенностью хронотопа в этом произведении оказывается двойная структура координат времен – последствия и следы прошедшего существуют в настоящем (там же, 86). Здесь замок является мощным суггестирующим хронотопом: он пустой и мрачный (там же, 86–87). «Остров Борнгольм» был самым значительным произведением готической прозы в русской литературе, усвоившим традиционные мотивы (там же, 97).

Готических романов появлялось мало до 1820-ых годов в России. Русская художественная проза развивалась медленно в течение первой четверти девятнадцатого века, и расцвет русской художественной готики пал на вторую четверть девятнадцатого века. (Cornwell 1999, 13–14.) Немецкие писатели романтизма, особенно Людвиг Тик (Ludwig Tieck) и Э. Т. А. Гофман, оказывали большое влияние на русскую литературу в начале девятнадцатого века. Их влияние можно обнаруживать в произведениях Одоевского, Погорельского и Гоголя. (Pease 1999, 28–29.)

Начинающийся национализм Украины пробудил интерес к этнографии региона, в частности, к украинскому фольклору. Произведения О. М. Сомова (1793–1833) и В. Т. Нарезного (1780–1825), а также ранние повести Гоголя опираются на такой материал. Это помогало созданию художественных произведений со сверхъестественными элементами, присоединенных немецкими образцами романтизма. Сомов дал такие названия своим произведениям, как «Оборотень» (1821), «Русалка» (1829) и «Киевские ведьмы» (1833). (Pease 1999, 29.) Тема «вампиризма» была знакома автору Сомову. Внимание исследователей обращено на то, что именно эта тема организует сюжет одного из его лучших произведений «Киевские ведьмы» (1833), где героиня повести – Катруся, выпивает кровь из сердца своего мужа, который случайно узнает тайну ее. (Вацуро 2002, 503.) Сомов интересно и эффективно использует «готическую» суггестивную технику повествования с таинственными чувствами (там же, 506).

А. А. Бестужев-Марлинский (1797–1837) был писателем, творчество которого можно разделить на следующие темы: общественные сказки, морские рассказы, готические сказки и экзотические (кавказские) истории. Его рассказы были успешными в глазах публики. Русский литературный критик Белинский считал, что повести Бестужева

лишены правды жизни и реальности. (Terras 1991, 245.) Бестужев опубликовал множество готических рассказов в 1820-ых и в начале 1830-ых годов, включая «Изменник» и «Замок Нейгаузен», оба в 1825-ом году. Он соединял сильные элементы готики с историческими параметрами и фольклорными мотивами. (Cornwell 1999, 14–15.)

Антоний Погорельский (1787–1836) (настоящее имя А. А. Перовский) является автором сборника новелл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828). Это произведение сыграло важную роль в формировании русской фантастической и готической повести в России. (Вацуру 2002, 422.)

Роман Погорельского «Монастырка» в двух частях содержит элементы сентиментально-готического романа (Вацуру 2002, 430). Первая часть вышла в свет в 1830-ом году. Героиней романа является девочка, сирота Анюта. Персонажи романа ясно разделены на положительные и отрицательные. Героиня добрая и похожая на ангела. Провинциальная малороссийская девочка отправляется из дома в Смольный монастырь в Санкт-Петербург. Потом Анюта возвращается домой к тете и влюбляется в офицера Блистовского, а потом начинаются трудности с завещанием отца героини. (Там же, 422–423.) Во второй части произведения (1833) события продвигаются по схеме типичного готического романа. Анюта отдана опекунам и ее новый дом, напоминающий замок готического романа, включает в себе нежилую часть. (Там же, 425.) Анюта решает бежать от опекунов, и ей надо пройти тропой через густой лес. В конце концов она найдет карету, посланную Блистовским, которая отвезет ее к родным. В этом произведении заметно влияние творчества Анны Радклиф. (Там же, 428–429.)

Повесть «Пиковая дама» (1834) А. С. Пушкина считается бесспорным шедевром русской готической прозы. «Пиковая дама» является великолепной готической повестью, ярким примером чистой фантастики. Влияние произведений «Эликсиры сатаны» и «Счастье игрока» (1819) Гофмана можно обнаружить в этой повести Пушкина. (Cornwell 1999, 17.)

Гоголь использовал готические черты и приемы в ряде своих украинских и петербургских повестей (Cornwell 1999, 16). Украинские повести Гоголя кишат бесами и сверхъестественными элементами (Meуer 1999, 190). В украинских сказках



он объединяет как христианскую тему, так и языческий фольклор (там же, 191). В некоторых своих много-сюжетных произведениях Гоголь сочетает украинскую народную мифологию и сказки с христианскими текстами, ритуалами и изображениями. В петербургских повестях он, все-таки, отказывается от украинского материала и использует готические черты, характерные для немецкого романтизма. (Там же, 192.) Повесть «Вий» входит в сборник «Миргород», который был опубликован в 1835-ом году. Кроме повести «Вий», миргородский цикл содержит повести: «Старосветские помещики», «Тарас Бульба» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Повесть «Страшная месть» в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки», является, как и «Вий», готической повестью. (Terras 1991, 257–258.)

Ф. М. Достоевский уже в детстве читал романы Анны Радклиф и открыл свою литературную карьеру такими повестями, как «Двойник» (1846) и «Хозяйка» (1847), содержащими готические элементы. Готические элементы присутствовали во всем его творчестве и проявились в полной силе в поздний период творчества, в его коротких рассказах 1870-ых годов и в последнем романе «Братья Карамазовы». (Cornwell 1999, 18.)

«Хозяйка» Достоевского (1847) была имитацией «Страшной мести» Гоголя с сохранением стилизованного, фольклорного и мистически-заряженного языка (Avsey 1999, 233). В первой части незаконченного романа «Неточка Незванова» (1849) висит атмосфера таинственного страха, в которой также заметно влияние Гофмана (Lantz 2004, 188). Достоевский сосредоточивался на внутренних лабиринтах психики своих героев и развил психологическую готику, которая была уже опробована Мэтью Льюисом и Чарльзом Метьюрином (Avsey 1999, 214–215). Сильные психологические элементы мечты и фантазии содержатся в стиле фантастического реализма – этот термин особенно подходит к описанию зрелых произведений Достоевского (Cornwell 1999, 8).

### 2.3.2 Готическая литература в русской критике в первой половине XIX века

Чтение готических произведений стало признаком нехорошего вкуса, мещанства уже в 1810-ых годах. Это особенно видно из заметок литературного критика В. Г. Белинского: «Романы восемнадцатого века: Радклиф и др. – только до Вальтера Скотта (Walter Scott) могли считаться романами: они изображали не общество, не людей, не действительность, а призраки больного или праздного воображения». По Белинскому, мир, созданный Радклиф, является призрачным миром и продуктом воображения. Другие критики выражали такое же мнение. В том числе, Н. А. Полевой, хоть называет романы Радклиф чудесными сказками, рассказывает о том, что в них отсутствует дух. Характерно, все-таки, что, несмотря на негативное отношение к этому виду романтизма, все читали ее произведения и хорошо воспринимали. (Малкина 2002, 48.)

Литературный критик П. И. Макаров, например, обвинил Льюиса в отсутствии в его романе «Монах» какой-либо морали. Беспокойство критиков по поводу сильного влияния готических романов на воображение читателей и точка зрения, что готический роман представляет собой потенциальный источник опасности для нравственности, было типично для критики этого жанра ужасов в начале девятнадцатого века. Считалось, что готические романы дезориентируют читателей, особенно впечатлительные умы молодежи и женщин. Широкая популярность готических романов среди женщин, особенно благородного происхождения, считалась чрезвычайно позорной. Российские критики выражали удивление и беспокойство в связи с тем, что «слабый пол» не только читал, но и сам писал и публиковал романы в этом наиболее неженственном жанре. (Tosi 1999, 65–66.)

### 3 ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖАНРА ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

В данной главе рассматриваются и перечисляются элементы, содержащиеся в этом виде повествовательной прозы. В том числе мы рассматриваем, с какими местами и временами связан сюжет готической прозы. Также описываются типичные сверхъестественные явления и воплощения ужаса, участвующие в действии. Нас интересует, какие персонажи оказываются главными героями и героинями в этом таинственном мире. Эти типичные особенности готической прозы рассматриваются в аналитической части в данной работе.

#### 3.1 Хронотоп

По М. М. Бахтину, взаимосвязь отношений времени и пространства (места) называется хронотопом в художественной литературе (Бахтин 1975, 234). Хронотоп является центром организации основных сюжетных событий произведения (там же, 398).

Отличительной особенностью английского готического романа является помещение сюжетных сцен в южно-европейские страны, такие, как Италия (Замок Отранто, Удольфские тайны и Итальянец) и Испания (Монах) (Railo 1925, 366). В произведениях Уолпола, Рив, Радклиф и Льюиса преследование молодой женщины является одной из основных черт сюжета. Это часто происходит на пустырях замка или в ночных коридорах, подземных залах и катакомбах монастыря. (Там же, 326.)

Описание замка никогда не является нейтральным в готической прозе, а мощным средством хронотопа (Вацура 2002, 86). Джон Куддон (Cuddon 1999, 356) добавляет к характеристикам хронотопа, что местами действия являются дикие и пустынные ландшафты, темные леса, разрушенные монастыри, тайные ходы, извилистые лестницы, раздвижные панели и камеры пыток. В кембриджском справочнике к списку типических мест действия еще добавляются большой старый дом или театр, старинный город или подземный мир города, обветшалый склад, офис со шкафами, изношенный космический корабль или память компьютера (Hogle 2002, 2).

Россия оказалась благоприятной средой для готической прозы. Сама ее природа и пейзажи служили прекрасным фоном, будь то дикие и мрачные районы таинственного севера или места среди городских многоквартирных домов Москвы и Санкт-Петербурга с их темнотой и полуразрушенными подъездами с лестничной клеткой. (Ayers 1999, 172.) Тему Санкт-Петербурга можно классифицировать в свою особую категорию, как «готика Санкт-Петербурга» (Cornwell 1999, 19).

### 3.2 Система персонажей

В готической прозе страшная и таинственная атмосфера создается вокруг главного героя или главной героини, и без этого неперемного элемента роман тайн и ужасов не может существовать (Вацура 2002, 427). Основными персонажами классического готического романа являются тиранический хозяин замка, молодой герой и молодая героиня. Последние двое часто бывают малозаметными персонажами. Характер героя все-таки формируется в соответствии с романтическими идеалами героя, молодого и чистого. Героиня оказывается красавицей и воплощением женственной добродетели, теневая сторона которой проявляется в демоническом женском существе. (Railo 1925, 328–329.)

В ранних романах тайн и ужасов тирану противопоставляется молодой герой, который оказывается гуманным, смелым и внешне идеальным типом (Railo 1925, 44–45). Готический герой должен быть добродушным и трагически разрывающимся между добром и злом (Avsey 1999, 220). Героиня Уолпола, Рив и Радклиф добродетельна, красива, идеальна и постоянно подвергается преследованиям (Railo 1925, 337). Льюис использовал все романтические приемы и цвета, чтобы нарисовать демоническое женское существо Матильды (там же, 338).

Основное трио персонажей в готической прозе (тиранический и демонический отец, чувствительный молодой человек и таинственная молодая женщина) можно встретить в повести «Страшная месть» Гоголя, а затем они повторяются у Достоевского в «Хозяйке» (Cornwell 1999, 15). Также в романе «Братья Карамазовы» отец Федор Павлович Карамазов – это настоящий тип отца-деспота, двое других из

этого классического треугольника – сын Дмитрий Карамазов и Грушенька (Avsey 1999, 220–221).

### 3.3 Повествование

«Замок Отранто» по количеству страниц небольшое произведение, но увлекательно рассказанное повествование (Punter 49; Railo 1925, 367). Диалоги звучат как мимолетные инциденты без точного описания места и атмосферы события. Произведения Рив и Радклиф являются по повествованию более детальными и подробными. (Railo 1925, 367.) Повествование Льюиса другое, его описания короткие, темп быстрый и диалоги яркие (там же, 368). В романе «Замок Отранто» и романах Радклиф возникает страх за жизнь главных героев из-за возникающих опасностей (там же, 372).

Потенциальное участие сверхъестественных элементов организует повествование в романе «Удольфские тайны» и это создает атмосферу «тайны» (Вацуро 2002, 182). В романе Льюиса напряженность возникает из-за дилеммы, попадет ли монах Амбросио в ловушку дьявола или устоит (Railo 1925, 372).

В романе Льюиса «Монах» переплетаются две сюжетные линии. Хотя эти две истории кажутся мало связанными между собой, их наличие позволяет следовать за драматическим развитием событий, что придает всему повествованию романа динамику и энергетичность. (Punter 1980, 68.) Произведение оживляет сложность повествования. Читатель должен пройти через ряд рассказов и историй, которые вкраплены в рассказы. (Там же, 70.) У читателя непростая роль, так как он ставится в роль наблюдателя неожиданного времяпрепровождения. Стиль повествования Радклиф в романе «Удольфские тайны» основан на прямой связи рассказчика и читателя. (Там же, 90.) Романы Льюиса и Радклиф со своей ярко выраженной визуальностью подразумевают новую роль для читателя, вводя его в само повествование и ставя между рассказчиком и персонажами романа (там же, 96–97).

В романе Шелли «Франкенштейн» вопрос в том, удастся ли ученому создать из мертвеца живого и получится ли потом уничтожить свое бесчеловечное творение.

Писатели готической прозы пытаются всяческими средствами ввести читателя в состояние страха и ужаса. Правильно разработанное напряженное состояние достигается средствами внушения. События произведения могут быть естественными или сверхъестественными, речь идет о способности писателя ввести читателя в мир ужасов. (Railo 1925, 372–373.)

Сюжет построен по циклической схеме: действия балансируются на грани двух миров, обыденного и волшебного. Между этими двумя мирами часто используется тема путешествия. Герой отправляется в далекие края, попадает в место перехода (например, вековой лес), затем в замок и в конце концов возвращается обратно. Обычно третье лицо ведет повествование. (Полякова 2008, 49–50.) Анонимный рассказчик в романе «Братья Карамазовы» принимает пассивную роль и сливается с фоном (Avsey 1999, 219).

Однако, в повествовании от третьего лица тема о праве человека на мщение никогда не поднимается. Это иногда появляется в диалогах персонажей, монологах или вводных рассказах, обсуждается и потом решается самими персонажами. Здесь авторское слово отсутствует. (Малкина 2000, 61.)

### **3.4 Фантастика и сверхъестественность**

В произведении «Баллада» П. Б. Шелли (P. B. Shelley) (начало 1800-ых годов) уже представляется «живой труп»: монах идет ночью в часовню, где он открывает гроб. Воскресшая из мертвых монахиня поднимается в виде скелета и в ее частично сгнившем глазу горит бледное пламя. (Railo 1925, 289.) Борьба с мертвой ведьмой-панночкой неблагоприятно заканчивается в повести «Вий» Гоголя.

Известным воплощением ужаса является вампир. Вампир – это существо из старой славянской мифологии (Railo 1925, 361). Первым писателем готической прозы, описавшим вампиров в своем одноименном произведении «Вампир» (The Vampyre) (1820), был Джон Полидори (John Polidori) (Вацуро 2002, 498; Punter 1980, 118). Наиболее известное произведение о вампирах - роман Брэма Стокера (Bram Stoker) «Дракула» (Dracula), написанное в 1897-ом году (Hogle 2002, 2). Также в повести

«Вий» содержится рассказ о вампиризме: собака вбегает в дом. Видно, что это вовсе и не собака, а панночка. Собака-панночка бросается на младенца и выпивает кровь ребенка. Это эпизод о вампиризме и чистый пример сверхъестественного превращения – собаки в панночку.

Уже Шекспир использовал сверхъестественные элементы в своих произведениях, например, в «Гамлете» петух, пробуждающий своим криком на рассвете, с помощью которых пропадают сверхъестественные существа (Railo 1925, 76). В повести «Вий», когда петух поет, возвещая о приходе утра, ночной кошмар Хомы кончается, а мертвая панночка ложится в свой гроб.

### **3.5 Этический конфликт**

Конфликт в готической литературе всегда носит этический характер и связан с проблемой зла и добра, греха и мести, орудием которой зачастую выступают сверхъестественные силы. Выделяется три варианта этического конфликта. В первом примере в конце романа снова существует гармония, родители находят потерявшихся много лет назад детей, злодей наказывается, влюбленные воссоединяются после многочисленных расставаний. Таким решением конфликта может служить сентиментально-готический роман, например, в творчестве Радклиф. (Малкина, Полякова 2008, 29.)

В другом типе зло, напротив, побеждает: главный герой теряет первоначальную чистоту и становится на стезю преступлений, приводящую его к полному краху – в финале следует описание ужасной гибели преступника. Так строится, например, «Монах» Льюиса. Третья разновидность, зло совершенно не разрушается, но и не побеждает – в конце сюжета произведения сохраняется то же самое равновесие сил, как и в начале действия сюжета произведения. Оба последних варианта характерны для черно-готической прозы. (Малкина, Полякова 2008, 29.)

Конфликт объясняется конфронтацией позиций персонажей по отношению к мировым силам, в особенности противопоставлению в мире божественного и дьявольского. Здесь существуют мотивы преступления и наказания, общения и

договора с дьяволом, роковой вины, проклятия, мщения потомкам за преступления предков и т.п., а также имеет значение в сюжете этический выбор. (Малкина, Полякова 2008, 31.)

Ждерролд Хогле (Hogle 2002, 2) добавляет к этическому конфликту и наличие сверхъестественных элементов, что в такой метаморфозе или в сочетании таких метаморфоз, скрыты тайны из прошлого, которые тревожат персонажей психологически, физически или иным образом. Они часто появляются в форме привидений, призраков или монстров (смешивая функции из различных сфер бытия, чаще жизни и смерти). Монстры и призраки поднимаются из-под земли, а иногда и приходят из инопланетных миров, чтобы выявить нераскрытые преступления или конфликты, которые не могут быть скрыты из поля зрения. (Hogle 2002, 2.)



#### 4. ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЫ

В данной работе предметом анализа является повесть «Вий» Гоголя. В рамках анализа повести в этой главе рассматриваются понятия, необходимые для изучения произведения художественной литературы. Повествовательная или эпическая проза является одним из родов литературы. Два других рода – это драма (пьеса) и лирика (лирическая поэзия). (Steinby 2013, 135.) По определению проза является повествованием о вымышленных событиях и людях, рассказанном с помощью лингвистического изображения слов (там же 2013, 61). Основными жанрами повествовательной прозы являются эпос, роман, повесть, новелла и рассказ. Эпос – это большое произведение в стихотворной форме, широкое по содержанию. Роман – произведение в прозаической форме и также обширное по объему. (Мещерякова 1998, 41; Steinby 2013, 59.) Повесть по содержанию и объему короче романа и описывает небольшую серию событий или чаще одно событие (Steinby 2013, 149).

##### 4.1 Фабула и сюжет

В этой подглаве рассматривается вымышленный мир прозы, из каких частей он состоит и как рассказан. Эти факторы принимаются во внимание при рассмотрении повести «Вий» в аналитической части этой работы.

Русские формалисты развивали теорию о связи между фабулой и сюжетом в 1920-ых годах. Теория о повествовании, или нарратология, проводит четкое различие между фабулой и сюжетом, то есть, как рассказанные события расположены в тексте. В соответствии с этим, сначала надо иметь фабулу, которую с помощью повествования превращают в сюжет. (Иконен 2003, 185; Тамми 1992, 87–88.) Под фабулой подразумевается ряд фиктивных событий, которые последовательно связаны между собой во времени. В сюжете, наоборот, последовательность событий часто представляется читателю в хронологически другом порядке, если цель так требует. Сюжет – это совокупность событий в целом, который не обязательно содержит все сведения о событиях. Другими словами, персонажи, время и место описываются только настолько, насколько они имеют значение для понимания событий. Таким

образом, сюжет – это кристаллизация основных событий фабулы. (Steinby 2013, 87–88.)

В сюжете события могут быть связаны друг с другом по-разному, но существенным является напряжение, объединяющее их все вместе. Сюжет может быть заранее предсказуемым, например, в детективных романах, в которых главный герой, как правило, выживает, а преступники проигрывают. Отсутствие сюжета или его бессвязность не дает читателю представления об увлекательной целостности произведения. (Steinby 2013, 90, 92.) В повестях тайн и ужасов сюжет построен по циклической схеме, где действие и события балансируют на грани двух миров, реального и сверхъестественного. События часто развиваются, тогда как приближение героя к «проклятому месту» представляет собой кумулятивную цепь эпизодов. (Полякова 2008, 50.) В конце повествования добро или зло может побеждать, или конфликт остается нерешенным (Малкина, Полякова 2008, 29).

Фабула является совокупностью мотивов произведения, то есть серией событий в их оригинальной временной последовательности, другими словами, в хронологическом и логическом порядке. Мотив определяется как минимальная единица повествования. Это может быть описанное событие или изменение в существующем положении дел. (Ikonen 2003, 185; Tammi 1992, 88.) На наш взгляд, в произведениях ужасов и тайн минимальной единицей может являться, например, такой мотив, когда мертвец встает из своего гроба ночью в церкви.

#### **4.1.1 Элементы сюжета**

Сюжет обычно строится в соответствии с классической моделью, которая состоит из следующих элементов. Во-первых, экспозиция, которая является компонентом, означающим введение в действие, представление персонажей произведения, обстоятельств действия, обстановки и времени. Экспозиция также может располагаться в середине или в конце произведения. (Мещерякова 1998, 41.) Во-вторых, завязка, которая является начальным моментом в развитии изображенных событий и часто также началом конфликта. Завязка определяет читателю все последующие развертывающиеся события. (Там же, 13.) В-третьих, развитие

действия является системой событий, вытекающих из завязки. Действия развиваются и отношения между персонажами обостряются, и дисбаланс проявляется яснее и острее. (Мещерякова 1998, 30.) В-четвертых, понятием перипетия является обозначается точка поворота действий в сюжете. Этот поворот может быть неожиданным, счастливым или трагичным. (Кадубина 2008, 163.) В-пятых, под кульминацией понимается момент наивысшего напряжения действия и вершина сюжетного конфликта, то есть напряжение растет перед решающим событием и окончательной развязкой. После кульминации напряжение спадает. (Мещерякова 1998, 18; Tomaševski 2001, 172.) В-шестых, под развязкой подразумевается конец конфликта и конфронтации, проблема разрешена или приходят к выводу, что проблема не решаема, что также может быть связано с точкой кульминации. Это конечная точка развития действия. (Мещерякова 1998, 30.) В конце произведения часто располагается эпилог в форме краткого рассказа, что происходит с главными персонажами после окончания основных событий сюжета. Эпилог является заключительной частью произведения и не содержит новых событий. (Там же, 42.) В сюжете готических произведений центральным элементом является дисбаланс между реальным и сверхъестественным мирами, и события строятся по циклической схеме.

#### **4.1.2 События в фабуле**

Под событием подразумевается изменение состояния дел. Если их разместить в хронологическом порядке, то это последовательные события. Когда, например, персонажей больше одного, могут события развиваться одновременно. (Rimmon-Kenan 1991, 24, 26.) События могут быть разделены на две категории: события, которые содействуют действиям и продвигают их, и те, которые замедляют, продолжают или аккомпанируют самые основные события (там же, 25). Так в повести Гоголя «Вий» Хома Брут не в силах поднять глаза и посмотреть на мертвую красавицу и поэтому нюхает табак для храбрости прежде, чем взглянуть (Гоголь 1984, 330).

Фабула может состоять из различных линий. Строение сюжетной линии неизменно на протяжении всего рассказа, но оно ограничивается одной группой людей.

Центральной сюжетной линией становится серия событий, происходящая с одними и теми же персонажами. (Rimmon-Kenan 1991, 25.)

В повести «Вий» ключевая сюжетная линия – это борьба между Хомой Брутом и ведьмой-панночкой. Так можно разделить сюжетную линию Хома Брута и ведьмы-панночки, а также сюжетную линию богослова-однокурсников Хома по имени Халява и рителя Тиберия Горобца.

Соединение событий и последовательных эпизодов в фабулу происходит по двум принципам: временная последовательность и причинно-следственная связь. Понятие о времени повествования предполагает общий способ отождествления времени и хронологический порядок, что называется естественной хронологией. Абсолютное последовательное развитие событий может существовать только в рассказах с одной сюжетной линией, и где действует только один персонаж. Прямая хронология, таким образом, не является естественной чертой в рассказах. (Rimmon-Kenan 1991, 26.)

Принцип причинности (каузальности), в свою очередь, означает, что во временную последовательность включается принцип «и поэтому». Таким образом, существуют два типа повествования – фабула и сюжет. В фабуле, как мы уже отметили, события происходят в хронологическом порядке. Также сюжет описывает события, но основное внимание уделяется причинно-следственным связям. (Rimmon-Kenan 1991, 27–28.)

Таким образом, нас интересует, например, почему Хома Брут в развитии действия сюжета «Вий» избивает ведьму почти насмерть. Этому есть два объяснения: 1) Хома, конечно, хочет освободиться из рук мучившей его ведьмы, это логическая причина; 2) акт необходим для развития сюжета, чтобы Хома должен был пойти читать молитвы перед гробом панночки, потому что умершая, по сути, та же убитая им ведьма, хотела отомстить за избиение. Эта последующая причина, специально умышленная в повести, и она рассматривается, как развивающая повествование, в то время, как первая причина представляет каузальность, устремляющуюся назад. Вторая альтернатива представляет каузальность, устремляющуюся вперед.

### 4.1.3 Персонажи

Типичными характеристиками персонажей являются пол, возраст, внешний вид, а также социальный статус, имущественное положение, происхождение, семейное положение, характер и поведение. В конце 1700-ых годов в романтическом стиле повествовательной прозы родился так называемый биографический роман, повествующий историю роста главного героя. Имя персонажа, его описание и отличительные черты меняются в соответствии с эпохой и жанром художественной литературы. (Steinby 2013, 74–75.)

Персонажей повествовательной прозы часто считают людьми, описанными в тексте. Эти персонажи все-таки носят подражательный характер. В литературе также появляются существа, не являющимися людьми, например, животные и различные сказочные персонажи. (Käkelä-Puumala, 2003, 241.) Так в повести «Вий» описана красавица-панночка, которая также появляется в виде старухи и собаки.

Как следует относиться к персонажам? Существует два различных мнения на этот счет: 1) лица, являющиеся частями событий и которых невозможно рассматривать без данного текста; 2) лица, которые могут быть рассмотрены, как людей, и к ним можно относиться почти как к знакомым. Последний узнаваемый тип персонажей можно рассматривать отдельно от текста. (Rimmon-Kenan 1991, 43.) В тексте персонажи формируются на основе представления читателя о человеке, хотя они являются не-вербальными структурами фабулы. Персонажей нельзя удалить из части целого текста, но фабула вытесняет персонажа из текста. (Там же, 45.)

Однако, в одних произведениях важны события и действия, а в других, например, в психологических рассказах, ключевым элементом является человек. В соответствии с литературоведением 1800-ых годов персонажи нужны только для выполнения отведенной им функции в фабуле. (Rimmon-Kenan 1991 46.) Центр внимания может меняться, если персонажи, подчиненные событию, или события, подгоняются под персонаж с целью изменения читательского интереса (там же, 48). Также в литературоведении персонаж можно рассматривать с точки зрения деятельности, когда целью исследования является действие и наоборот, при изучении персонажа пренебрегаем действием (там же, 49). Какие отношения преобладают между

персонажами? Это описывает расстановка персонажей, содержащая изначально напряжение в завязке произведения или напряжение определяется внешними факторами. (Steinby 2013, 78.)

#### **4.1.4 Характеристика персонажей**

В повествовательной прозе обычно присутствуют как главные, так и второстепенные персонажи, чье участие в ходе событий менее значимо. Изображенных участников художественных произведений принято классифицировать следующим образом – герой, второстепенный персонаж, характер и тип. (Тамарченко 2004, 248.)

Герой является главным действующим лицом в повествовании, чья значимость для развития сюжета очевидна: без него не будут происходить основные события в сюжете (Тамарченко 2004, 249–250). Второстепенный персонаж играет служебную роль в повествовании или же имеет отрицательный характер, то есть он не является героем. Действия второстепенного персонажа не являются результатом выбора; в повествовании они обычно основаны на элементарных страстях или инстинктах. (Там же, 252.)

Персонаж-характер обладает сильной индивидуальностью, он выбирает определенную роль в отдельных событиях и в жизни в целом (Тамарченко 2004, 253). В повествовании также может существовать готовая форма личности – персонаж-тип. Примером персонажа-типа может быть так называемый «маленький человек», изображенный Гоголем в его произведениях. Жизненные типы в литературе чрезвычайно многообразны. Среди них выделяются психологические (напр., ханжа, скупец), социальные (напр., бедный рыцарь, разбойник) и социально-исторические типы, такие как типы чиновников у Гоголя. (Тамарченко 2004, 255–256.) Таким образом, важно различать роли участников в повествовании (там же, 250). В повести «Вий», по нашему мнению, можно найти всех участников персонажей по предыдущей классификации. Главными героями являются Хома Брут и ведьма, также представляющиеся реальными и сверхъестественными персонажами. Сотника, отца ведьмы-панночки, можно назвать персонаж-характером. Примером реального персонажа-типа могут являться продавщицы

базарной площади, и соответственно гномы, обитающие в церкви, сверхъестественные персонажи-типы.

Персонажи могут быть разделены на «плоские» и «круглые». Первый тип может присутствовать только при коротком упоминании, появляется он в произведении только раз и обладает он каким-то одним свойством. (Käkelä-Puumala 2003, 246, 250–251.) «Круглого» персонажа можно считать естественным и искренним, этот персонаж постепенно раскрывается читателю в повествовании (там же 2003 250–251). «Плоской» героиней в повести «Вий» можно назвать всего один раз появляющуюся в сюжете помощницу поварихи, девушка была одета в обтягивающую юбку, а на ее головном уборе красовались шелковая лента, гвоздика и кусочек бумаги. Для «круглого» персонажа характернее действия и значимость, чем внешние черты характера. В повести «Вий» главного героя Хому Брута можно рассматривать как «круглый» персонаж.

Читатель получает представление о персонаже, собирая его характерные черты из текста и обобщая их. Изображения персонажа в тексте могут быть двух видов: прямое описание и косвенное изображение. (Rimmon-Kenan 1991, 77.) В первом случае используются прилагательные, например, «Философ Хома Брут был нрава веселого»<sup>3</sup> (Гоголь 1984, 311), абстрактные существительные, например, «Одиноко, без эха, сыпался он густым басом» (330), или сравнения, например, «Затрепетал, как древесный лист, Хома» (316). Во втором случае черты характера совсем не упоминаются, но они показаны и изображены другими способами. Прямое описание является ярко выраженным (эксплицитное) и вневременным. С наступлением XX века использование прямого описания в прозе стало реже появляться, чем раньше. (Rimmon-Kenan 1991, 77–79.)

Под косвенным изображением понимают описание, в котором черты характера показаны и отображены непрямыми способами, например, через действие, речь, внешний вид и окружающую местность. Необычное поведение или ежедневные действия отражают характер персонажа. В эти действия могут быть добавлены невыполнения и намерения. (Rimmon-Kenan 1991, 79–80.) Манера говорить может

---

<sup>3</sup> Здесь и далее все цитаты взяты из книги Н. В. Гоголя «Избранные сочинения. В 2-х т.» Т. 1, 1984.

раскрыть социальный статус, место жительства и происхождение персонажа, а также его личные особенности. Описание манеры поведения героя для понимания его характера используется в повествовательной прозе с самого начала. Для характеристики героя также используется описание местности, например, места жительства. Так, дом с плесенью показывает бедность и лень его жителей, или нечестность агента по продаже недвижимости. (Rimmon-Kenan 1991, 82–86.)

#### **4.1.5 Время и место действия**

Различными способами описанная – точно или поверхностно – среда события является ареной действия персонажей. Часто место событий описывается в самом начале, и оно может быть точно изображено или не очень в соответствии с назначением ситуации. Определенная окружающая среда событий может быть важным элементом и обрамлением для событий. Когда речь идет о готической прозе, природа предлагает мощные рамки, например, в виде шторма. (Steinby 2013, 78, 80.) События в произведениях ужасов и тайн разворачиваются в особых и мощных пространствах, какие интересуют читателя.

Время событий также можно описывать точно или произвольно, как и среду события. Часто время можно показать косвенно, если действие связано с известными историческими событиями, такими, как революция или война. Время событий будет понятно для читателя, если указать дни или определенный промежуток времени после происшедшего в повествовании. (Steinby 2013, 83–84.)

Как по прежде упомянутому в подглаве 3.1, хронотоп является центром организации основных сюжетных событий произведения (Бахтин 1975, 398). В повести «Вий» события происходят в Украине, точнее в Киеве и в селении казацкого сотника, находящемся в пятидесяти верстах от Киева. Точное место расположения не указывается, но в повести упоминается, что оттуда видно русло реки Днепр. Точного указания времени в повести нет, но можно предположить, что сюжет относится к XVII веку, потому что действия, происходящие в повести «Тарас Бульба» Гоголя, также относятся к XVII веку. Сборник «Миргород» содержит обе повести, и они имеют много общего между собой. События повести «Вий» основаны на четких



переходах и перемещениях от обычного и дневного мира к ночному и мистическому, исполненному ужаса и доброты. События здесь в дневном времени являются малозначительными для развития сюжета. Студенты, как главный герой и его товарищи, духовного учебного заведения Киева живут по церковному календарю. Действие происходит в летнее время. По описанию суточных событий можно понять, что все действие повести (не включая эпилог) происходят за семь дней.

## **4.2 Повествование**

Понятие «нарратология» представляет собой теорию о повествовании. В этой подглаве рассматриваются категории повествования, из каких уровней оно состоит, и с каких точек зрения рассказано. Также в центре внимания находится порядок событий повествования. В аналитической части рассматривается повествование произведения «Вий» с помощью этих понятий нарратологии.

### **4.2.1 Повествование от первого и третьего лица**

Существует две категории повествования. Я-повествование является высказыванием о событиях от первого лица, рассказчика. Он-повествование – дистанционное изображение событий ведется от третьего лица, повествователя. (Тамарченко 2004, 235.) Какая связь повествователя и рассказчика с происходящими событиями и главными героями фабулы? Рассказчик присутствует как персонаж в изображаемом мире, то есть повествованием от первого лица. В таком повествовании фиктивный персонаж сам ведет рассказ. Рассказчик-персонаж рассказывает о том, что сам видит и слышит, но он обладает ограниченной информацией о фиктивном мире. (Genette 1980, 248; Rimmon-Kenan 1991, 131.)

Если повествователь сторонний наблюдатель изображаемого мира и не участвует сам в происходящих событиях, то он является посредником между вымыслом и читателем. Это является повествованием от третьего лица. (Шмид 2008, 67; Steinby 2013, 117.) Повествователь описывает, например, главных персонажей в экспозиции до начала действия (Genette 1980, 228; Rimmon-Kenan 1991, 116). Повествователь

действует с наружной стороны фиктивного мира, наблюдая события на расстоянии. Этот повествователь присутствует везде и знает все, больше самих персонажей. У этого всезнающего повествователя есть информация о том, что происходит в различных местах в одно и то же время, и что думают персонажи рассказа. (Genette 1980, 244–245; Rimmon-Kenan 1991, 120, 121.) В повести «Вий» повествователь знает, что думает главный герой Хома Брут, и какие душевные и физические переживания у него есть.

В описании сознания персонажа можно выделить формы повествования от первого и третьего лица, то есть в первом случае «речь» идет о собственных переживаниях рассказчика, а во втором случае о переживаниях другого лица. Это повествование от третьего лица характерно для традиционного повествователя, отмечающего и описывающего внешние события, мысли и движения персонажа. (Steinby 2013, 101.) Обычно третье лицо ведет повествование в произведениях готической прозы (Полякова 2008, 49–50).

#### **4.2.2 Метадигетическое повествование – вводные рассказы**

Вводные рассказы в сюжете создают различные уровни, то есть персонаж, являющийся объектом повествования, также может начать повествовать рассказ, в которой герой начнет рассказывать свой рассказ и так далее (Steinby 2013, 118). Если герой фабулы рассказывает, то это формирует второй уровень (внутреннего) повествования, называемый метадигетический уровень. Уровни построены таким образом, что повествователь ведет дигетический уровень и рассказчик (т.е. персонаж) на дигетическом уровне рассказывает метадигетический рассказ. Персонаж может стать нарратором, когда он совершает функцию вторичного нарратора, и когда о нем ведется повествование на более высоком уровне. У метадигетических, значит вводных рассказов, есть операционная функция, которая может способствовать развитию действия первого повествования, например, переходом с одного события на другое. Эти метадигетические события также выполняют объяснительную функцию, отвечающую на вопрос: «Как к этому пришли?» (Почему?) (Шмид, 2008, 80, 83; Rimmon-Kenan 1991, 117.) Повесть «Вий» также содержит рассказы второго уровня с пояснительной и нагнетающей

напряжения функцией. Они дают сведения о том, почему происходит данная ситуация. Казак Спирид рассказывает о гипнотических силах панночки, а также другой казак Дорош делится своим рассказом о вампиризме, в котором панночка в виде собаки бросается на ребенка и сосет его кровь (Гоголь 1984, 328). В подглаве 6.2.1 аналитической части представлены вводные рассказы повести «Вий».

#### **4.2.3 Время повествования**

Фабула состоит из последовательных событий, образующих таким образом континуум событий (Steinby 2013, 112). Если повествование отображает порядок событий, то это хронологичность, то есть последовательность событий и последовательность рассказа в них совпадают. Повествование можно начать с начала события, с середины или конца. Когда рассказывают о ранее случившемся, то это воспоминание, то есть взгляд направлен в прошлое, в произошедшее. (Там же, 114.)

Сюжетно-временные отношения в повести меняются и их можно разделить на четыре группы. «Рассказ после случившегося» относится к событиям в повествовании, которые уже произошли. Временное расстояние между событиями и повествованием меняются. «Предварительный рассказ» означает повествование, предшествующее событиям. Такие предсказательные тексты встречаются редко. Третья группа повествования – это рассказ и одновременное действие, как например, комментарий и записки из дневника. Последняя категория – это «чередующийся» тип, где рассказ и действие чередуются или не происходят одновременно. (Genette 1980, 217; Rimmon-Kenan 1991, 114–115.) В повести «Вий» представлено повествование «рассказ после случившегося», потому что для описания случившегося используется прошедшее время.

Таким образом, понятие времени связано с беспорядком фабулы и текста в ней. Ретроспекция, известная также под терминами «флешбэк» и «аналепсис», означает повествование о частных эпизодах в таком месте текста, когда уже обогнали. Это рассмотрение к ранее изображенным в произведении действиям. Аналепсисы рассказывают о прошлом – о персонаже, событии, сюжетной линии,

просматривающемся в тот момент или не в тот момент в тексте. (Genette 1980, 40; Ikonen 2003, 190; Rimmon-Kenan 1991, 61.)

#### 4.2.4 Фокализация

Текст изображает рассказ с какой-то точки зрения или перспективы, которую рассказчик / повествователь выражает словами, но эта точка зрения не обязательно совпадает с его мнением. Жерар Женетт ввел термин «фокализация» в 1972-ом году, потому что точка зрения, по его мнению, была слишком неопределенным понятием. Фокализация – это относящаяся к повествованию видимая (визуальная), умственная (когнитивная), предвзятая (эмоциональная) и идеологическая точка зрения. (Rimmon-Kenan 1991, 92.) Женетт отделяет в своем исследовании вопросы «Кто видит?» «Чья точка зрения ведет повествование?» и «Кто говорит?» На первый вопрос можно ответить встречным вопросом: «С чьей точки зрения рассматривается нарративная перспектива?» На второй вопрос ответом является личность рассказчика / повествователя. (Шмид, 2008, 109, Tammi 1992, 15–16.) Какой вид фокализации используется в повести «Вий», рассматривается в подглаве 6.2.2 на страницах 56 и 57.

Существует два отношения фокализации с повествованием – внутренняя и внешняя фокализация. Под внешней фокализацией понимается точка зрения повествователя, который не участвует в происходящих событиях, а под внутренней – точка зрения рассказчика (персонажа), участвующего в событиях. (Genette 1980, 189–190; Rimmon-Kenan 1991, 96.) Если фокализация происходит с точки зрения персонажа, то его наблюдения являются частью рассказа (Rimmon-Kenan 1991, 109). Как фокализатора, так и фокализуемого можно рассматривать изнутри или снаружи (там же, 97). Во внешней фокализации можно наблюдать фокализуемого извне его внешними чертами, а во внутренней проникать в мысли и чувства фокализуемого. Несколько фокализаторов могут существовать в рассказе и тогда точка зрения повествования может быть неизменной или меняться. (Rimmon-Kenan 1991, 98–99.)

Внешняя позиция фокализатора изображается с высоты птичьего полета наблюдающего, а внутренняя позиция фокализатора с точки зрения

пространственно-ограниченного наблюдателя. Первый рассматривает происходящее сверху, что является классической позицией повествователя-фокализатора. Тогда в поле зрения находятся одновременные события в разных местах или панорамный вид. Если в позиции фокализатора выступает персонаж фабулы, то «вид со спутника» не возможен. Эти примеры описывают, как точки зрения наблюдения могут меняться в повествовании. Внешний фокализатор владеет неограниченно во времени наблюдением, тогда как наблюдение внутреннего фокализатора ограничивается временем фабулы произведения. (Rimmon-Kenan 1991, 99–101.) Область психологии рассматривает состояние ума и эмоций фокализатора, то есть познавательное и предвзятое отношение к фокализуемому. Внешний фокализатор с неограниченными данными, в принципе, является всеведущим в изображенном мире произведения, в то время как внутренний фокализатор ограничен, потому что он является частью изображенного мира. (Там же, 102.) Язык рассказчика может быть окрашен фокализацией персонажа в тексте (там же, 106).

## 5 ФИЛЬМ И ЕГО СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ

В данной главе описываются элементы, из которых состоит фильм. Объектами нашего рассмотрения являются сюжет фильма, визуальные элементы, звуковая дорожка, повествование, персонажи, использование предварительных ожиданий зрителя, категория фильма и определение жанра кино. Так как предметом анализа данной работы является фильм ужасов, рассмотрим свойственные этому жанру киноискусства отличительные черты из вышеупомянутых факторов. Также экранизация повествовательной прозы является предметом рассмотрения.

### 5.1 Композиция фильма, категории и схема повествования фильма

Фильм – это вид искусства, художественная целостность, состоящая из многих компонентов. Такими компонентами являются сюжет, относящаяся к нему тематика, стиль (например, драма, комедия) и элементы. Элементами фильма являются картина, звуковая дорожка, актеры и их игра, съемка, освещение, постановка и монтаж. (Васон 2000, 20, 23.) Фильмы можно разделить на пять категорий, что существенно облегчает анализ их. Категории следует рассматривать в качестве вспомогательных инструментов, которые могут быть использованы для понимания кинематографического повествования и его целей. Ключевым фактором в этой классификации является связь фильма с сюжетом. Различают следующие категории: 1) фильм массовой тенденции, 2) артхаус, т.е. визуально-художественный фильм, 3) стилизованный фильм, 4) риторический фильм и 5) фильм-авангард. Ядром первой категории является сюжет, а в пятой - сюжет почти отсутствует. (Там же, 13, 66–67.)

В фильме массовой тенденции повествование понятно и ясно, что обеспечивает «легкое» впечатление от просмотра и закладывает основу для фильмов, переходящих за рамки культурных границ (Васон 2000, 13). В этой категории фильма важна деятельность, в результате которой рождается интересный сюжет и эмоциональная притягательность. Повествование почти «прозрачно». Схематичность преобладает на счет художественных достоинств картины. (Там же, 66.) Главный герой добивается своих целей и на пути к ним встречает как препятствия, так и благоприятные события (Васон 2000, 23). В артхаусе

повествование более неопределенно и непредсказуемо, чем в фильме массовой тенденции, что может создать более реалистичное впечатление (там же, 77). В стилизованном фильме доминируют художественные средства за счет сюжета. Цель риторического фильма повлиять на мнение зрителей, не переходя на индивидуализм. (Там же, 67.) Фильм-авангард отвергает обычные средства рассказа и является неповествующим. Кадры могут быть перемешаны и фрагментированы, и звуковая дорожка может содержать музыку, которая неожиданно сменяется тишиной или другими звуками. (Васон 2000, 95–96.)

Основная схема повествования, особенно в фильме массовой тенденции, состоит из следующих установленных шагов, которые зритель на основе предыдущего опыта ожидает от фильма. Первый шаг – фильм начинается с представления окружающей среды и людей. После этого (второй и третий шаги) зрителю объясняется начальное состояние событий, которые после этого начинают развиваться. Четвертый – когда действие достигает наибольшего напряжения, внимание переносится на реакцию главных героев и поставленные ими цели. Пятый шаг – развивается конфликт между главными героями и их противниками, которые замедляют или создают препятствия для достижения поставленных целей героев. Шестой шаг – заканчивается развитие сюжета и приходят к окончательному результату. В конце зрителю показаны реакции главных героев на конечный результат. (Васон 2000, 48.) Таким образом, можно утверждать, что в основной схеме повествования фильма и в структуре сюжета повествовательной прозы существует довольно много общего. Основы сюжета представлены в теоретической части повествовательной прозы в подглаве 4.1.1 на страницах 29 и 30.

У зрителя часто есть предварительные мнения и ожидания о будущем фильме уже при входе в кинотеатр. Этому способствует реклама, жанр кино, актерский состав и мнения о фильме. Как же тогда зритель воспринимает материал, представленный на большом экране? Сюжет дает зрителю только часть самой совокупности фильма, но в воображении зрителя выстраивается вся фабула на основе того, что он знает об окружающем мире и из уже просмотренных фильмов. Переживание событий реального мира и фильма происходит с использованием одних и тех же органов чувств. (Васон 2000, 47–49.) Потенциал человеческого восприятия и памяти ограничен, поэтому усваивается только часть всего информационного потока

фильма и его аудиовизуального богатства. Тем не менее, человек может на основе ранее просмотренных фильмов абсорбировать те нужные части событий, из которых формируется общая сюжетная линия, хотя и не вспомнит, например, какой фоновой музыкой сопровождали события. Во время просмотра фильма зритель делает предположения о будущих событиях, о невыясненных случаях и причинах поведения персонажей. (Васон 2000, 47–49.)

Интерес зрителя и его желание получить ответы на возникшие вопросы может поддерживаться за счет затягивания окончательного результата сюжета и вставления неожиданных, но вероятных поворотов сюжета. Напряжение можно держать вплоть до самого конца фильма, предлагая зрителю самому делать предполагаемые решения и возможности на развязку ситуации. Фильм создает у зрителя эмоциональный заряд и интерес делать предположения, гипотезы. Конец фильма массовой тенденции часто предсказуем, но сюжет, как правило, обеспечивает элементы неожиданности и загадочности. Все-таки, многие популярные фильмы массовой тенденции сохраняют свою увлекательность и при просмотре несколько раз, потому что мы можем увидеть детали по-новому, когда мы знаем сюжет, к чему они относятся. (Васон 2000, 50–51.)

## **5.2 Определение фильма ужасов и его особенности**

Характерным для различных жанров кино является то, какие используются тематические, стилистические и драматургические элементы. Под жанром понимается институциональная совокупность конвенций и стереотипов, относящаяся к содержанию и форме, как например, вестерны. (Schepeleyn 1986, 9, 12, 14.) Фильмы по определенному жанру также рекламируются через маркетинговые коммуникации – плакаты и трейлеры фильмов показывают зрителю характер фильма (там же, 13). Фильм ужасов может быть определен как художественный фильм, который стремится пробуждать в зрителе чувства ужаса и страха, нагнетая напряжение, волнения и страшные эффекты. Необходимой чертой этого жанра является определенная реакция зрителя. (Там же, 31.) Фильм ужасов стремится размыть границу между реальностью и воображением с целью вызвать страх у зрителя тем, что ужасные фантазии могут сбыться (Васон, 2000, 203; Tudor, 1989, 9). Основой фильма ужасов являются непонятные и необъяснимые явления, состоящие



из сверхъестественных, парapsихологических, религиозных и магических элементов. Зрителю отводится задача по их интерпретации. Близкими к фильму ужасов являются триллер и научная фантастика. (Alanen, Alanen 1985, 12.) Фильм ужасов относится к вышеупомянутому фильму массовой тенденции.

### 5.3 Тематика, драматургия и источники фильма ужасов

Фильм ужасов получает большую часть своего состава из различных фикций, например, из готической прозы, а также из реальных событий, таких, как преступления (Schepelehn 1986, 20–21). Таинственные и оккультные явления, сверхъестественные существа и места действия, такие как усадьба, лаборатория, замок, гостевой дом и тоннель, пришли из готической прозы (Clover 1989, 101–102; Schepelehn 1986, 22–23; Tudor, 1989, 123). Фильм ужасов заимствовал картинки из живописи, например, из романтически-мистических произведений немецкого художника Каспара Фридриха, на которых часто изображается ночь в полнолуние и в этом лунном свете пугающий темный пейзаж (Schepelehn 1986, 23; Vuojala 1986, 147–153). Таким образом, источники фильмов ужасов лежат в культурных и исторических художественных традициях (Schepelehn 1986, 26).

В фильме ужасов использовались в качестве основы готическая проза и драма театра, и, таким образом, этот жанр получил тематические и драматургические элементы (Schepelehn 1986, 22–23). В фильме ужасов основной темой является борьба между добром и злом. Через всю историю фильма ужасов проходит сильная тема увидеть темную сторону оборотной стороны доброты и чудовища оборотной стороны главного героя. Такое отношение противоположностей было неоднозначным с самого начала жанра. (Kinisjärvi 1986, 56–57.) Воплощениями зла часто являются вампир («Дракула»), оборотень («Лондонский оборотень»), дьявол («Изгоняющий дьявола») или маньяк-убийца («Хэллоуин» и «Техасская резня бензопилой») (Alanen 1985b, 143–144, 168–169; Clover 1989, 91; Schepelehn 1986, 34). Часто используется прием превращения, то есть персонаж, с одной стороны, нормальный, а с другой стороны, страшный (сверхъестественный) («Доктор Джекил и мистер Хайд»). В драматургии часто используется последовательность событий с ростом напряжения к концу таким образом, что повествование содержит ряд «хуже

прежнего» демонических проявлений зла, но в конце зло не полностью уничтожается. Эта незаконченность позволяет снимать продолжение фильма, а также сама имеет тематический смысл, когда воплощения зла невозможно уничтожить. (Schepeleyn 1986, 35.) Часто в фильме ужасов ставится вопрос о промежуточных и переходных состояниях, как например, о воскресении из мертвых, превращении человека в зверя или попадание под силу чего-то или кого-то (Alanen, Alanen 1985, 14; Tudor 1989, 115–117). Экранизация повести Гоголя «Вий» следует схеме воплощения зла – через превращение старухи-ведьмы в красавицу-панночку. Можно констатировать, что в драматургии фильма «Вий» цепь событий, по мере напряжения, развивается с помощью изменения порядка двух ночных эпизодов.

#### **5.4 Съемка**

С помощью техники и различных методов, таких как угол съемки, оптика и монтаж, можно направлять внимание зрителя к различным деталям (Vason, 2000, 35). Принятыми методами являются съемка обратная-съемка, ракурс съемки от первого лица (кадр, снятый с точки зрения героя) и последовательный монтаж (там же, 38). Первое упомянутое относится к способам, когда снимается разговор двух людей лицом к лицу, но в кадре виден только один человек, произносящий свою реплику, потом другой и т.д. (там же, 48). С помощью монтажа объединяется время, пространство и события друг с другом, что может означать скачок в развитии сюжета. Также можно соединить рядом при монтаже картинку по сюжету и совсем другую, например, атаку солдат и убой рогатого животного. (Там же, 81, 91.) Последовательный монтаж – это способ создания продолжения, так как камера следует за главным героем и действие продолжается от кадра к кадру (там же, 74). В основе ракурса съемки от первого лица лежит визуальный взгляд человека. Перед введением определенного ракурса съемки показывается человек, который напряженно всматривается куда-то. За этим следует фактическая съемка, то есть показывается, куда смотрит персонаж. (Там же, 198.) В фильме ужасов часто используется такой прием, когда съемка ведется с точки зрения сверхъестественного существа или психопата, тогда видим испуганное от ужаса лицо жертвы и ее безнадежные попытки вырваться и убежать (там же, 201).

С помощью киносъёмочной техники и оптики можно субъективно влиять на впечатление о пространстве и движении (Васон, 2000, 142). Свет и тень играют важную роль в создании ощущения пространства и формы. Движение киносъёмочной камеры и персонажа в глубину создает ощущение глубины. Новое место с нового угла зрения появляется именно благодаря движению камеры. (Васон, 2000, 145.) Движущаяся камера соответствует естественному видению человека в отличие от функции масштабирования камеры, то есть, когда человек движется, он замечает объекты на разных расстояниях и углах (там же, 140). Отношение зрителя к персонажу можно регулировать использованием различных углов изображения и оптикой (там же, 182). Съёмка снизу-вверх направленной камерой, вместе сверху вниз направленным освещением, является одним из мощных используемых средств. В фильме ужасов доминирующим элементом является подчеркнутое освещение, как например, вертикально сверху вниз падающий свет, темнота и яркие тени (Schepelern 1986, 23). Темнота со специальными эффектами играет важную роль в этом жанре фильма. Стиль картинки предназначен для усиления достоверности сверхъестественных персонажей. (Там же, 31.) Средства съёмки в экранизации «Вий» рассматриваются во второй аналитической части в подглаве 7.5.

### **5.5 Звуковая дорожка**

Основная задача звука – создание впечатления реальности фильма вместе с съёмкой (Васон, 2000, 235). Звуки киноискусства часто делят на следующие категории, такие, как фоновая музыка, речь и другие звуки. В качестве других звуков используются различные звуковые эффекты, например, в фильме ужасов, завывание ветра и биение сердца. Последние очень часто используются для изображения напряжения и ужаса. Удары сердца можно соединить с ритмом барабанов. (Alitalo, 1986, 88.) Если источник звука относится к сюжету фильма, то его называют диегетическим. Не-диегетическим и называются звуки, не относящиеся к сюжету, такие как фоновая музыка. (Alitalo, 1986, 89; Васон, 2000, 236.) С помощью звуковой дорожки можно усилить впечатление от эпизода фильма. Тогда музыка создает и усиливает атмосферу сюжета. С другой стороны, отсутствие музыки может быть использовано в качестве воздействия на зрителя. (1986 Alitalo, 90; Васон, 2000, 39, 236.) Соответственно, диегетическая музыка может использоваться для создания местной

атмосферы (место и время) (Васон, 2000, 236). С помощью не-диегетической музыки можно подчеркнуть диегетические звуковые эффекты впечатляющим образом (там же, 87–88).

Музыка в фильме выполняет ряд важных задач, таких, как: показать психологические состояния героев и создание атмосферы, фона, ощущения непрерывности и поддержания напряженности (Васон, 2000, 238). Фоновой музыкой можно манипулировать отношением зрителей к героям кинофильма. Можно создать музыкальную тему для различных персонажей, ситуаций и настроений. Эти музыкальные повторения должны чередоваться и меняться, чтобы быть эффективными. (Там же, 109, 183.) В конце фильма с первыми аккордами завершающей музыки должно быть понятно, что фильм подошел к концу (там же, 117–118). Успех фильма ужасов зависит от звука. Его звуковая дорожка содержит множество звуков, таких, как вой собаки, шум ветра и шелест листвы, шаги, скрип ступеней и ботинок, хруст веток и т.д. Звуки могут быть очень эффектными в условиях, когда видимость ограничена. Страх, вызываемый такими звуками, создается тем, что выживание первобытного человека, например, в темном лесу, где ничего не было видно, зависело от слуха. (Alitalo, 1986, 91.) Природное или «естественное» устрашение некоторых звуков широко используется в фильме ужасов. Фоновая музыка создает атмосферу, на основе которой мы ждем следующего эпизода. (Там же, 92.) Музыкальное сопровождение начальных титров фильма дает настрой и предвкушение, каким будет этот фильм (Alitalo, 1986, 92; Васон, 2000, 235). Музыка фильмов ужасов исполняется обычно на смычковых, духовых и ударных инструментах (Alitalo 1986, 83–88). Аранжировка, искусно сделанная может делать фильм более пугающим (Васон, 2000, 235).

## **5.6 Персонажи**

Многие фильмы, особенно фильмы массовой тенденции, строятся на действии различных персонажей. Тогда в повествование фильма включаются наблюдения персонажей. (Васон, 2000, 171.) Черты характера персонажа можно показывать разным образом, в фильме повествователь или герой могут делиться своими мнениями друг о друге. Повествователь может объяснять деятельность разных

персонажей, опираясь на собственные знания о них и их характере, но больше всего мы узнаем о характере персонажа по его внешности и поведению. Мы различаем такие черты, как отношение человека к делам, другим людям и вещам. Кроме того, в центре нашего внимания находятся поведение героя, его одежда и окружение. (Васон, 2000, 172.) Отношения персонажа с окружающей средой, а именно социальные, психологические и духовные аспекты среды, могут выйти на первый план чувственно и даже символически (там же, 187). Персонажи могут находиться в пространстве, которое символически отражает их облик, как например, в фильме Эйзенштейна «Иван Грозный» шаги повторяются эхом в темной арке дворца, и с прикрепленных к стенам икон сурово и пристально смотрят глаза святых, и само лицо царя напоминает лица святых дворцовых икон (там же, 111, 188). Также в экранизации «Вий» 1967-го года появляется тема икон, пристально и строго смотрящих святых. Особенности персонажа можно подчеркнуть углом съемки, продолжительностью кадра и освещением (там же, 181).

Просмотр фильма и наблюдение за реальной жизнью очень похожи. В обоих случаях мы пытаемся понять их мотивацию и устремления, как в случае с людьми и персонажами. Фильм массовой тенденции использует нашу склонность классифицировать людей и полагаться на физические характеристики персонажей и их внешность. (Васон, 2000, 173–174.) С точки зрения сюжета черты персонажей могут быть очень важными или не очень, дающие ему только определенную окраску. В фильме массовой тенденции сформированное первое впечатление о персонаже обычно сильно влияет на зрителя при просмотре фильма. (Там же, 176.) Если персонаж обычный, а сюжет универсальный, то персонаж может казаться зрителю знакомым и человечным. Зритель может идентифицировать себя с героем фильма, может сочувствовать судьбе главного героя, или мы можем представить себе, что мы сами участники в фильме. (Там же, 190.) У нас есть способность имитировать мышление и чувство другого человека таким образом, чтобы получить точку зрения персонажа. Часто мы знаем о вымышленном персонаже больше, чем о некоторых наших знакомых. (Там же, 191.) Вместе с персонажами в сюжет попадает их мнение, точка зрения (там же, 195). В соответствии с термином литературоведения, сюжет может фокализоваться достаточно глубоко на персонажах, тогда повествование раскрывает зрителям детали эмоциональной жизни персонажа и его другие внутренние реакции (там же, 171). Понятие «фокализация»

представлено в теоретической части в подглаве 4.2.4 на страницах 39 и 40. В какой мере дается информация о персонажах, зависит от глубины фокализации; тогда используются термины «внешняя и внутренняя фокализация». При внешней фокализации повествование идет как будто со стороны, не давая точки зрения персонажа. При внутренней фокализации можно изображением и звуком выражать то, что персонаж наблюдает, что кругом происходит. Еще в более глубокой форме внутренней фокализации, по сравнению с приведенной ранее, можно открыть зрителю внутренний мир персонажа, его переживания и эмоциональную жизнь. (Васон 2000, 232.)

### 5.7 Экранизация литературных произведений

Экранизации известных художественных произведений часто пользуются большой популярностью. Ниже мы рассмотрим, что такое экранизация, и какие особенности она имеет. *Кино: энциклопедический словарь* (1986, 510) определяет экранизацию следующим образом: это интерпретация с помощью средств кино различного вида искусства, например, повествовательной прозы, поэзии, театра, балета и оперы. Кинематограф и литература достаточно сложны и многообразны. Со временем экранизация приобретает знаменательную глубину интерпретации литературы и большую художественную независимость. Кино пользуется образами литературы на тех же правах, на каких оно пользуется чертами фольклора, сюжетами из истории или современных источников. (Там же, 510.)

Романы являются вербальными и используют слова, в то время как фильмы являются визуальными и опираются на образы, голоса и звуки. Романы могут выразить внутреннее знание характера, но экранизации должны подразумевать чувства и мотивацию действий персонажа. Камера лучше всего подходит для объективной регистрации физических явлений. Фильм опирается на реальные события, в то время как литература требует воображения читателя. Многие критики ставят себя на место зрителя, который прочитал книгу и хочет, чтобы фильм соответствовал ей. Экранизации обычно рассматриваются с точки зрения их литературных источников. (Geraghty 2008, 1–3, 7.) Особенно исторические события часто являются определяющим фактором в экранизациях, объединяя зрелище и

реальность в своем обещании подлинности. Индустриализация Голливуда требует хэппи-энда и упрощения сложных тем в мелодраму. (Geraghty 2008, 1–3, 7.)

В Советском Союзе с 1950-ых годов до 1980-ых годов было большое количество исторических и художественных экранизаций. Литературные адаптации являлись безопасным основанием для фильмов. Было легче получить разрешение на текст, который уже был опубликован, потому что он уже прошел литературный совет цензуры. (Beumers 2009, 142.) В том числе экранизировались произведения классиков, например, Гоголя, Гончарова, Достоевского, Пушкина, Л. Н. Толстого, Тургенева и Чехова.

### **5.8 Советские фильмы ужасов**

Во времена перестройки в СССР началось развитие жанра ужасов, уже широко известный на Западе. Сюжетами для фильмов стали фантастические истории писателей А. К. Толстого, В. Я. Брюсова и А. С. Грина, представителей литературной фантастической традиции в России. Фильмы ужасов, снятые в период перестройки и вышедшие на экран в конце 80-ых – начале 90-ых, обладали неповторимым стилем. Некоторые из советских ужастиков того времени не выдерживают критики, однако есть те, которые испугают зрителя не хуже западных картин. (Муратов 2012.) До этого времени в СССР в качестве жанра фильма ужаса снят только «Вий» в 1967-ом году («Рязань-Инфо» 13.3.2012).

Фильм «Господин Оформитель» (1988), снятый по мотивам рассказа А. С. Грина «Серый автомобиль», является подражанием истории доктора Франкенштейна. Главный герой фильма – талантливый художник-оформитель – создает скульптуру для украшения витрины модного магазина. Манекен оживает и в итоге становится причиной гибели своего творца. Действие фильма «Семья вурдалаков» (1990), снятого по одноименному рассказу А. К. Толстого, происходит в современности. Журналист из Москвы приезжает в провинциальное селение, где начинают происходить жуткие вещи. Несмотря на многочисленные технические недостатки и плохую режиссуру, фильм отражает всю безысходность жизни в российской глубинке. (Муратов 2012.) В этом фильме вурдалаки выглядят вполне реалистично и

способны испугать зрителя не хуже графа Дракулы. Одним из образцовых фильмов ужасов советской киношколы является «Жажда страсти» (1991). Главная героиня фильма, чьей душой завладели темные силы, обвинена в убийстве своего мужа. Фильм снят на основе рассказов В. Я. Брюсова. (Муратов 2012.)

### **5.9 Экранизации повести «Вий» Гоголя**

Первые две экранизации по мотивам повести «Вий» сняты еще в Российской империи в 1909-го и 1916-го годах, но эти две ленты не сохранились до наших дней («Ностальгия по советскому» 5.4.2016). Фильм «Вий» снятый в 1967-ом году в СССР режиссерами К. В. Ершовым и Г. Б. Кропачевым по инициативе художественного руководителя «Мосфильма» И. А. Пырьева, является единственной классической экранизацией повести «Вий» Гоголя в истории советского кинематографа, которая максимально приближена к оригинальному тексту. Для создания уникальной гоголевской атмосферы за неимением современных компьютерных эффектов использовались актерская игра и последовательный монтаж (например, превращение слезы панночки из обычной в кровавую). Одним из чудес техники в фильме является эпизод с летающим гробом, оборудованным специальной стойкой и тросами для проведения монтажных работ. Некоторые эпизоды были сняты в церкви Пресвятой Богородицы в селе Горохолин Лес Богородчанского района Ивано-Франковской области. Экранизация фильма «Вий» была продана в 70-ых годах XX века в Аргентину, США, Францию и Финляндию. (Волошина 2014.)

Фильм считается первым советским фильмом ужаса. Эту экранизацию принято было считать одним из самых страшных фильмов шестидесятых в европейском кино, несмотря на то, что в экранизации режиссера К. В. Ершова пролилась только одна капля крови – когда покойница пускает кровавую слезу и пугает главного героя. Актриса Н. В. Варлей сыграла роль панночки. Фильм нанес отпечаток и на ее жизнь. Если придерживаться суеверий, то актеру нельзя изображать в фильме смерть своего персонажа. Наталья, которая по сценарию лежала в гробу, после съемок заболела, серьезно и надолго. («Рязань-Инфо» 13.3.2012.) Речь идет о том, что, по народному поверью, нельзя живому человеку лежать в гробу.



## **6 АНАЛИЗ ПОВЕСТИ «ВИЙ»**

Эта глава содержит анализ повести «Вий». В следующей подглаве рассматриваются различия и сходства повести и фильма. Наш подход к анализу описательно-сравнительный. Конкретными методами нашего исследования являются аналитическое и внимательное чтение повести, описание и сравнительный анализ.

Сравнение является сопоставлением свойств двух и более предметов и явлений с целью выявления их сходств и отличий (Азимов, Щукин 1999, 337). Под описанием понимается сообщение, основной функцией которого является словесное устное или письменное изображение предметов, явлений и их свойств и их расположение в пространстве и времени (там же, 198). Аналитическим чтением называется особый вид чтения, при котором внимание сфокусировано на детальном восприятии текста, анализе его языковой формы и структурных компонентов, а также на установлении их структурно-семантических и функциональных соответствий (там же, 21).

### **6.1 Сюжет повести «Вий»**

В готической прозе сталкиваются повседневное и сверхъестественное, что происходит и в повести «Вий». Сюжет основан на теме встречи человека с сверхъестественной силой, представляющей противоборство реального и таинственного мира. Борьба реального и сверхъестественного решительно нарастает с развитием сюжета, сверхъестественное оказывается в сильной позиции по сравнению с реальностью. На наш взгляд, сюжет повести построен в соответствии с классической моделью, и содержит следующие элементы: в экспозиции вводятся основные персонажи (главный герой Хома Брут и его товарищи), а также задаются пространственные и временные рамки начала действия. Сюжет начинается с описания повседневной жизни студентов семинарии Братского монастыря в Киеве, когда студенты, в том числе Хома с двумя товарищами, расходятся по домам на каникулы в июле.

Завязкой сюжета является первая встреча Хома с ведьмой в хлеву на хуторе по пути из Киева. Здесь также изображены начало конфликта и начальный момент в

развитии главных событий. Ведьма и в естественном образе в виде старухи, и живым мертвецом старается поймать Хому. Первый раз ведьма неожиданно подходит к Хоме ночью в хлеву на хуторе. Действие происходит в мертвой тишине, когда старуха-ведьма пытается схватить свою жертву. «Но старуха не говорила ни слова и хватала его руками» (314). Это событие повторяется еще раз позже в развитии действия сюжета: в церкви Хома, не двигаясь от страха, стоит в центре мелового круга, а покойница ходит вокруг него. «Труп уже стоял перед ним [---], желая схватить его» (332–333). В хлеву Хома понимает, что это ведьма, когда старуха прыгает на него верхом и скачет. После нападения ведьмы герой испытывает особый страх. В повести описывается типичный для готической прозы леденящий страх в сердце. Хотя Хома сначала поддается ведьме, позже он с помощью молитвы освобождается от ее чар. Когда они падают с неба на землю, Хома начинает бить старуху поленом, и потом возвращается в Киев. На основании сказанного нам надо задаться вопросом: почему ведьма-старуха выбрала себе в качестве жертвы именно Хому из троих бурсаков? Нам кажется, что это можно понимать так, что по дороге из Киева он больше всех из тех троих бурсаков боялся ночевать в поле и хотел найти крышу над головой. Поэтому в связи с тем, что было сказано, благодаря Хоме они нашли хутор и оказались в гостях у ведьмы.

Мы полагаем, что в этой повести слухи имеют большое значение для развития сюжета. К примеру, можно взять то, как в Киеве разнесся слух о том, что дочь одного богатого сотника, сильно избитая, возвращалась домой. Умиравшая дочь просит, чтобы к ней привели семинариста Хому Брута читать молитвы о спасении ее души. После смерти панночки ему надо будет читать молитвы за упокой перед ее гробом три ночи.

По нашему мнению, в этой точке сюжет повести подвергается неожиданному изменению, и в сюжете происходит важная перипетия, являющаяся точкой поворота действий. Хому приводят в дом сотника, где лежит покойница. Уже на пороге Хома испытывает необъяснимый страх: «Философ [---] с каким-то безотчетным страхом переступил через порог» (323). В доме сотника Хома смотрит на мертвую красавицу и «в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронизительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, [---].» (324.) Потом Хома в ужасе понимает, что покойница – это ведьма, убитая им. В таком случае можно

констатировать, что в повествовании мастерски описывается переживания, страх и безвыходное положение Хома в этом эпизоде.

После этого эпизода начинается развитие действия сюжета, и дисбаланс между реальным и сверхъестественным действительно проявляется острее и яснее. В первую ночь в церкви мертвая панночка неожиданно оживает, превращается в живого мертвеца и предпринимает попытку схватить свою жертву – Хому.

«Но она точно уже не лежит, а сидит в своем гробе. [---]. Она встала... идет по церкви с закрытыми глазами, беспрестанно расправляя руки, как бы желая поймать кого-нибудь». (331.)

Два вечера Хома ходил в церковь и читал молитвы ночами, как закрытый на замок. В последний день перед третьей ночью Хома сделал самый важный выбор в своей жизни. Выбор был такой, чтобы спрятаться от врагов и спасти себя или принять вызов от сотника, рискуя своей жизнью. Денежная награда и страх перед сотником были причиной для Хома остаться читать молитвы перед покойником.

Третьей, и значит последней ночью ведьма обращается к посторонней помощи и призывает Вя, монстра с железным лицом. Хома испугался и неправильно себя вел, и в результате не устоял перед Виём, помощником ведьмы, и погиб – это является кульминационной точкой сюжета. Хома сражался с ведьмой при первой встрече, но ее превосходство сил не было так явно видно. Хотя Дорош, один из казаков сотника, подчинился ведьме-панночке, он продолжал жить благополучно, в отличие от Хома. Его гибель не представляется неожиданной, а скорее кажется закономерной.

В повести имеется короткий эпилог, где ритор Тиберий Горобець и богослов Халява вспоминают о Хоме, ведьме и произошедших событиях. Товарищи Хома считают, что он остался бы в живых, если бы не боялся перед ведьмой. Как правило, в эпилоге нет новых событий. Можно сказать, что повесть содержит все классические элементы сюжета повествовательной прозы. С нашей точки зрения, сюжет является интересной совокупностью для читателя. К сказанному необходимо добавить, что сюжет не предсказуем. По нашему мнению, в экспозиции или завязке сюжета ничто не предвещает, что главный герой скончается в кульминации повести. Русский литературовед Л. В. Пумпянский констатирует в своем собрании трудов по истории русской литературы, что три малороссийские сказки легли в основу повести «Вий»

(Пумпянский 2000, 288). Сюжет фильма, между прочим, является предметом рассмотрения в следующей аналитической главе.

## 6.2 Повествование

Повествователь и рассказчики ведут повествование, а автор отсутствует на страницах повести. Повествователь в этой повести является дистанционным наблюдателем изображаемого мира, и сам не участвует в действии. Поэтому можно назвать это изображение повествованием от третьего лица. Этот повествователь, в том числе, описывает персонажей, как Хому Брута и его товарищей, и пространство в экспозиции сюжета, зная все существенное. Повествователь этого произведения присутствует везде в пространстве: «Между тем распространились везде слухи, что дочь одного из богатейших сотников, [---] возвратилась в один день с прогулки вся избитая, [---]» (317). Также присутствует он во времени: «Так навеки и осталась церковь [---]; и никто не найдет теперь к ней дороги.» (338). Этот всезнающий повествователь также знает мысли главного героя и его физические реакции на страх.

В ходе развития сюжета появляются персонажи-рассказчики. Во вводных рассказах, то есть, на метadieгетическом уровне, персонажи ведут беседы вечером при ужине о панночке и ее сверхъестественных силах, но они не принимают участия в развитии событий: они являются второстепенными персонажами, которые на время могут выполнять функцию рассказчика. Рассказчики, как Дорош и Спирид, не участвуют в действии, а они просто обсуждают услышанное и рассказывают другим о случившемся.

События, происходящие в повести, являются не только сверхъестественными, а также естественными. Здесь речь идет о способности ввести читателя в мир ужасов. Повествователь пытается всяческими средствами передать страх, переживаемый Хомой, и ввести читателя в состояние такого же страха и ужаса, которое испытывает Хома. По нашему мнению, повествователь способен открывать читателю мир усажив в сверхъестественных событиях. Как обычно в готической прозе, так и здесь третье лицо ведет повествование. Тема о праве ведьмы на попытку захвата Хомы и

на мщение также не поднимается в повествовании от третьего лица. Порядок событий можно легко установить, потому что повествование является хронологичным. Здесь повествование начинается с начала событий кроме событий во вводных рассказах. В описании случившегося действия используется прошедшее время. Вводные рассказы казаков о панночке являются аналепсисами<sup>4</sup>, ретроспекциями, где рассматриваются произошедшие события.

### 6.2.1 Вводные рассказы

Ведь у Хома были предшественники, но никто из них не схватывался с ведьмой, как он. Например, казак Дорош первым вечером в селении сотника рассказал, что ведьма-панночка на нем ездила. После того Хома спрашивает их мнение о панночке. Потом другой казак Спирид рассказал про псаря Микиту, сгоревшего, превратившегося в кучу золы в результате верховой езды с ведьмой-панночкой. Ведьма превратила его в коня. Хотя Микита влюблялся в панночку, в скором времени он превратился в пепел. Далее Дорош рассказал про Шептуна, на жену которого и их годовалого младенца ведьма-панночка напала, искусала и выпила из них кровь до смерти. Еще другие продолжали что-нибудь рассказывать. Рассказчики менялись, а тема нет. Все вводные рассказы основаны на теме встречи человека с сверхъестественным персонажем. В Хоме все это вызвало тревогу, и еще более озабоченным он себя чувствует на улице, приближаясь к церкви. Эти рассказы на метадиегетическом уровне поддерживают сюжетную линию повести и принимают участие в развитии сюжета.

### 6.2.2 Фокализация

Какой вид фокализации используется в повествовании? По нашему мнению, в повествовании появляется и внешняя, и внутренняя фокализация, и таким способом точка зрения повествования меняется. Во внешней фокализации, например, как в экспозиции рассматривается происходящее с высоты птичьего полета и представляются основные персонажи и хронотоп действия. (Понятия фокализации

---

<sup>4</sup> Определение термина дано на странице 38

рассматриваются в теоретической части в подглаве 4.2.4 на страницах 39 и 40.) Тогда фокализатор имеет панорамный вид и более обширное знание, чем персонажи. Повествование внутренней фокализации ведется с точки зрения персонажа. В этом случае изображается то, что видит и знает персонаж. Главный герой часто выступает в позиции фокализатора. Например, после прибытия в селение сотника, Хома видит окрестность домов и других зданий, и в описании ландшафта обращается внимание на то, что он наблюдает в пространстве. Эмоциональные и физические реакции главного героя так подробно описываются на страницах повести, что можно констатировать, что повествование окрашено фокализацией этого персонажа. В вводных рассказах повествование ведется второстепенными персонажами. Тогда происходившие события с ведьмой-панночкой рассматриваются глазами казаков, и таким образом жизненный опыт и жизненное окружение их влияют на рассказанное.

### **6.3 Система персонажей**

В повести «Вий» существуют и реальные, и сверхъестественные персонажи, сталкивающиеся между собой. В системе персонажей главным является человек-персонаж, встречающийся с сверхъестественной силой. Слушатель, семинарист-философ Хома Брут Киевской духовной семинарии – главный герой повести «Вий». Хома является уникальным по своей обыденности. Он простонародный и легкомысленный персонаж, любящий выпить и потанцевать. Его происхождение неизвестно, он сирота, не знающий своих родителей. Хома является несвободным человеком, зависящим сначала от ректора, потом от сотника, под контролем местных казаков селения. Главный герой повести – зависимый, безродный и «маленький» человек. Хотя он и подчеркивает, что он казак, и значит, ничего не следует бояться. Обыкновенность Хома помогает читателям понимать, что с ним происходит. По нашему мнению, именно сочувственное изображение Хома вызывает к нему симпатию читателей. В начале повести изображение бурсаков, включая именно Хому, показано реалистично и приближено к читателю. И поэтому позже происходящие ужасы также приближены к читателю. Главный герой, его поведение, реакции, чувства и события, в которых он принимает участие, подробно описаны. Его имя напоминает нам об одном из учеников Христа, которого звали

Фома. Как известно из Евангелия, он был самым маловерующим из будущих апостолов.

Главным сверхъестественным персонажем в повести «Вий» является ведьма. Она так ясно представлена, что у читателей нет никаких трудностей ее опознать. Ведьмой оказывается панночка (барышня) – дочь богатого сотника (командир в казацком войске). Вначале ведьма оказывается старухой, а потом показывается в виде красавицы. Ведьма показывает свою темную злою природу и едва оказывается «человеческим». Ведьма здесь является двойственным персонажем, с одной стороны, человек, и с другой стороны, не-человек, находящийся между реальным и сверхъестественным мирами. Сверхъестественные персонажи представлены особенно реалистично в этой повести.

Вместе с главными персонажами в повести действуют второстепенные, участвующие в эпизодах сюжета. Они поддерживают главных персонажей, выступают с ними в группах, как Хома со своими двумя товарищами, ритором Тиберием Горобцом и богословом Халявой, первый классом ниже Хома, а второй классом выше. Многие второстепенные персонажи, как товарищи Хома, не испытывают прямого влияния сверхъестественного сила, как воздействия ведьмы. Реальные второстепенные персонажи занимаются повседневными делами, и здесь они являются малозначимыми для развития сюжета. В повседневности персонажи часто имеют чувства голода и мечтают о пище, любят сидеть в корчме, выпивать и танцевать. Чаще всего изображается, когда они ужинают по вечерам перед будущими сверхъестественными событиями.

Сверхъестественные персонажи также бывают главными и второстепенными, и здесь они составляют пару: ведьма-панночка и ее помощник Вий. А в вводных рассказах казаков ведьма-панночка является главным персонажем. В завязке сюжета на поверхности воды появляется русалка в роли сверхъестественного и второстепенного персонажа. Видимо, это божественный двойник ведьмы. Помощником ведьмы и также второстепенным персонажем является Вий с длинными веками и железной внешностью. В определении Энциклопедического словаря по славянской мифологии (1995, 90) Вий является персонажем с огромными веками в восточнославянской мифологии, владеющий смертоносным взглядом. В

белорусских и русских сказках его помощники поднимали его веки вилами. Человек не мог вынести его взгляд и умирал. Таким образом, Гоголь поднимал старую легенду о Вие, используя ее в качестве названия повести и образа для литературного персонажа. (Иванов, Гопоров 1995, 90.)

Примером персонажа-типа могут являться продавщицы базарной площади. (Классификация персонажей повествовательной прозы представлена в теоретической части в подглаве 4.1.4. на страницах 33 и 34.) На ярмарке раздаются голоса продавщиц, зазывающих бурсаков: «Паничи! паничи! сюды! сюды! – говорили они со всех сторон» (309). Сходные персонажи находятся в обычном пространстве этого произведения и являются малозначимыми для сюжета. Персонаж-характером возможно в повести «Вий» назвать сотника, отца панночки. Он ведет себя деспотично и обладает абсолютной властью в селении своего имения. К тому же, изображены и физическая, и психологическая сторона его личности. Одежда казаков подтверждает о материальной обеспеченности сотника: «Свитки из тонкого сукна с кистями показывали, что они принадлежали довольно значительному и богатому владельцу» (318). И наоборот, бурсаки одеты в длинные сюртуки. Главные персонажи, Хома и ведьма-панночка, изображены более подробно, чем второстепенные. Литературные персонажи также разделяются на «плоские» и «круглые» из-за частоты их проявления в сюжете. Таким способом мы можем характеризовать Хому Брута, ведьму-панночку и сотника как «круглые» персонажи, и погонщика коров, и помощницу кухарки, оба из селения сотника, как «плоские» персонажи.

В повести охарактеризованы голоса сверхъестественных персонажей. Они имеют необычные акустические признаки, например, неартикулированные звуки, а также владение человекообразной речью. Например, во время превращения из старухи в юную панночку, ведьма издает различные звуки от диких рыков до звонкоголосого произнесения. Также последней ночью мертвая ведьма в церкви издает «[---], дико взвизгивая, понеслись заклинания» (337). Монстр Вий имеет подземный голос. Также характеризуются голос реальных персонажей, например, смех погонщика напоминает рев быков.



Основное трио персонажей готической прозы (тиранический отец, чувствительный молодой человек и таинственная молодая женщина) также легко найти в повести «Вий». Сначала ректор и потом сотник ясно являются авторитарными, двое других из этого классического треугольника – Хома Брут и ведьма-панночка.

#### **6.4 Основные элементы готической прозы в повести «Вий»**

В этой подглаве рассматриваются и перечисляются, какие элементы, типичные для готической прозы, содержит повесть «Вий». Для гипотезы нашего исследования также найдено достаточно фактов, как будет показано в следующих подглавах.

##### **6.4.1 Власть страха и атмосфера ужаса**

В этой повести найдены различные волнения эмоции. Власть страха и ужаса является опорной темой в этой повести, как вообще в готической прозе. Эмоциональные реакции главного героя изображены от завязки до кульминации. Сначала страх в завязке повести появляется в чувствительных реакциях Хома. Он хочет сторониться тьмы, потому что он немного боится тьмы и волков. Ясно тема страха обнаруживается в начале развития действия, когда ведьма появляется в образе старухи. Страх показывается на лице Хома и в его способности к движению. Он не может говорить или издавать звуки. Попытка к бегству не получается, когда он понимает, «[---] что руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: [---]» (314). Реакции Хома также выражаются мимикой и позами. Во время ночного полета с ведьмой Хома испытывал непонятные чувства: «Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою» (315). После избиения ведьмы поленом, видя ее красоту, Хома оробел и смутился.

Вторая волна страха захватывает душу, когда Хома испытывает какое-то темное предчувствие, услышав о смерти дочери сотника. Чувство страха и ужаса ярко описано, когда Хома глядя на мертвую панночку в доме сотника, понимает, что она именно та ведьма-старуха:

«Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу.» (324.)

Наращение страха увеличивается при ужине с казаками. Рассказанные казаками рассказы о панночке действовали на воображение Хома.

Перед третьей ночью Хома открыто боится наступающего и не скрывает страха своего. Третья ночь является страшнее и ужаснее, чем две предыдущих. Когда Хома вошел в церковь, он начал чувствовать, что все в тишине вокруг него выглядит страшным. Покойница стучит зубами, и слышен жуткий шум крыльев нечистых сил. Проявление страха является доминирующим. Этот страх проявляется в различной степени. Сначала страх едва виден в физических реакциях Хома. Затем страх становится увеличивающимся до кульминационной точки.

Не только ведьму-панночку, но философ боится и человеческих персонажей, как сотника и его казаков. По-видимому, он также чувствует не только страх, но и веселье, радость и даже любовь. В эпизоде полета на ведьме Хома влюбляется в привлекательную русалку, чувствуя какое-то наслаждение.

#### **6.4.2 Воплощения ужаса**

Известным воплощением ужаса является вампир. Во вступительном рассказе жена одного казака, Шептуна, слышит, как на улице воет какая-то собака и царапается в дверь когтями. Шепчиха открывает дверь, и собака тут же вбегает в дом. Казачка вдруг видит, что это вовсе и не собака, а панночка, которая «[---] была вся синяя, а глаза горели, как уголь» (328). Собака-панночка бросается на младенца и выпивает кровь ребенка. Это ужасный рассказ о вампиризме, и, по нашему мнению, это наглядный пример сверхъестественного превращения – собаки в панночку.

Ведьма способна к превращениям, она оказывается старухой и потом показывается в виде красавицы. Также она появляется в образе собаки и скирды сена, и живым мертвецом. Ведьма продолжает превращения после смерти, когда она оказывается мертвым «этого» мира и живым «того» мира. Она показывает себя перед Хомой и

красавицей, и страшной покойницей. Такие превращения основаны на антитезе жизнь / смерть.

Вия, приземистого и кривоногого персонажа с железным лицом, помощника ведьмы, описывают дюжим. В отличие от ведьмы и чудовищ, этот персонаж наделен способностью видеть Хому в церкви. По-особенному ужасным и страшным можно считать огромное чудовище, выступающее последней ночью в церковь:

«[---] в своих перепутанных волосах, как в лесу; сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови. Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионьих жал. Черная земля висела на них клоками.» (337.)

Повесть содержит прочие воплощения ужаса, такие, как чудовища, гномы и летающий гроб. Сверхъестественные темные силы широко представлены в повести.

#### **6.4.3 Ночной полет Хома с ведьмой**

Фантастическими элементами в повести являются пейзажи, места и природа во время ночного полета. Когда Хома со старухой на плечах скачет по небу, он видит «Обращенный месячный серп светлел на небе» (315). Появляется странное отражение в воде: «Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; [---]» (315). Также Хома видит русалку: «[---] из-за осоки выплывала русалка, [---]» (315). Русалка поворачивается к Хоме, а он с восторгом смотрит на нее, замороженный ее красотой, и чувствует, как ее лицо и тело то приближаются к нему, то отдаляются от него. Хома, летая над землей по воле ведьмы, не сразу стал твердить молитвы, которые помогли ему вернуться на землю и справиться с ней. За короткое время полета он полюбил небывалую красоту этого мира. Сначала Хома видел чарующий пейзаж мира. Красота волшебного мира описана не как неодушевленная картина, находящаяся на каком-то расстоянии, а как идущее к человеку, проникающее в душу. Не только Хому обвораживает эта красота, но и читателя. По нашему мнению, изображение ночного полета можно считать действием, сопровождающим самые основные события.

#### 6.4.4 Меловой круг – безопасная зона

Стараясь спастись от ведьмы, главный герой использует такие средства, как круг и молитвы. Круг выступает как граница, деление на «своя» и «чужая» земля. По вечерам, входя в церковь, Хома рисует круг, который ограждает его от покойницы и не дает ей приблизиться к нему. Ведьма, ходя и летает по церкви в гробу, пытается попасть за черту круга и схватить Хому, но не может. Она также не может видеть его, стоящего в центре мелового круга. Хома также использует другой способ ограждения себя от ведьмы. Он произносит заклинания, когда ведьма встает из гроба. Узнал Хома их от одного монаха, кто «[---], видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов» (331).

#### 6.5 Время

Время действия повести «Вий» неопределенно и нет никакого точного указания на координаты времени. Точных примет времени в повести нет, но можно предположить, что сюжет относится к XVII веку, потому что действия, происходящие в повести «Тарас Бульба» Гоголя, тоже относятся к XVII веку. Сборник «Миргород» содержит обе повести, и они имеют много общего между собой.

Повесть «Вий» содержит всевозможные виды времени. События в дневном времени являются малозначительными для развития сюжета. Естественные персонажи, как Хома Брут, живут по церковному календарю. Например, в июне отправляются бурсаки на каникулы. В июле поедет главный герой в селение сотника. Вечер является важным временем суток для развития сюжета. Ужин маркирует приближающееся опасное время. По вечерам после ужина в селении сотника следует Хоме пойти в церковь читать молитвы.

По времени суток разделяются события сюжета на дневные – обыденные, и ночные – сверхъестественные. Важным показателем характера сверхъестественных персонажей является время суток их проявления. Ночь – время ключевых событий в сюжете. Самые важные эпизоды происходят в темное время суток. Бурсаки идут

днем из Киева и в сумерки попадают на хутор к ведьме. Ночью происходит первая встреча Хома с ведьмой, и утром он возвращается в Киев. Уже на следующий день главный герой совершает путешествие в селение сотника, где три ночи читает молитвы над мертвой панночкой. Таким образом можно сказать, что продолжительность действия с экспозиции до кульминационной точки сюжета – семь дней.

Время после ужина перед третьей ночью, когда Хома входит в церковь характеризуется: «Ночь была адская. Волки выли вдали целую стаей.» (337.) Время перед первой ночью получает такое описание: «[---] на дворе была совершенная ночь» (329). После ночи в селении сотника маркирует крик петуха границу между ночью и днем, как опасное и безопасное время. Когда петух поет, возвещая о приходе утра, ночной кошмар Хома кончается, и мертвая панночка ложится в свой гроб. По нашему мнению, петух символизирует разделение на два мира: мир ночной, сверхъестественный и мир дневной, обычный. Из сказанного следует констатировать, что здесь хорошо проявляется тема двоимирия. Также рассвет упоминается после первого эпизода Хома с ведьмой: «[---]: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей» (316). Восход солнца символизирует освобождение от власти сверхъестественной силы.

## 6.6 Место

Художественное пространство в литературном произведении представлено в теоретической части в подглаве 3.1 на странице 22. В повести «Вий» описан город Киев. Это реальный город, в котором представляются места, как Братский монастырь, бурса, рынок и корчма. Хома, освободившись от ведьмы, возвращается в Киев, потому что он пытается попасть в знакомое ему пространство. Повествование начинается с описания этого города и заканчивается им, создавая жизненный цикл сюжета, внутри которого увеличиваются ключевые события, где центральным хронотопом является обветшалая церковь селения.

Селение сотника находится в пятидесяти верстах от Киева. Дом сотника, стоящий на дубовых столбах, является деревянным и невысоким, и выкрашен голубым и

желтым цветами, и украшен полумесяцами. В повествовании детально обращается внимание на то, из какого материала дом построен. Всезнающий повествователь характеризует: «Панский дом был низенькое небольшое строение, какие обыкновенно строились в старину в Малороссии» (320). Два важных эпизода для развития сюжета происходят в доме сотника: это взгляд Хомя на мертвую красавицу, понимающего, что она – ведьма, и угроза сотника перед последней ночью Хомя. В повествовании отмечаются интересные для читателя детали зданий в селении сотника, например, на наш взгляд, смешной деталью можно считать украшения дверей двух погребов с текстами: «Все выпью» и «Вино – козацкая потеха».

Автор мастерски превращает церковь в типичный, опасный и страшный хронотоп сверхъестественных событий классической готической прозы. Необходимо подчеркнуть, что церковь находится не в центре села, а на его окраине. В подтверждение приведем цитату: «Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мохом, с тремя конусообразными куполами, [---]» (325). Пустынное место окружает церковь. Признаками заброшенной церкви являются ветхость, пустота, тишина и мрак – все приведенные характерные черты являются типичными для особого пространства событий готической прозы. Мертвая тишина пугает Хомя в заброшенной церкви. Также в церкви показывается контраст между светом и мраком, который создает особую атмосферу:

«Посредине стоял черный гроб. Свечи теплились пред темными образами. Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви. Отдаленные углы притвора были закутаны мраком.» (329.)

Такое описание, по нашему мнению, может привести в ужас не только главного героя, но и читателя, думающего о черном гробе и умышленном освещении. В контрасте между светом и мраком как будто снова появляется тема обыденности и сверхъестественности в одном описании. Церковь окружена лесом, а точнее, диким бурьяном. Гоголь специально выбирает растение, к которому многие относятся отрицательно.

В повести используется тема путешествия, являющаяся типичной для готической прозы. Здесь персонажи также находятся под властью хронотопа. Хомя с товарищами уходят из Киева и в темноте они неправильно ориентируются и сбиваются с дороги. В конце концов они останавливаются в гостях у ведьмы.

Мистический путь главного героя в чуждый мир является победой сверхъестественных сил. Дорога от Киева символизирует путь жизни Хома. На основании того, что было сказано в этой подглаве, на наш взгляд, пространство главного героя можно поделить на «свое место» и «чужое место». Такое противопоставление реализуется в том, как Хома Брут относится к ним. Можно считать, что Киевская семинария, меловой круг в церкви и разъехавшаяся хата, в которой помещают бурсаков, принадлежат к «своему месту», и соответственно, хата старухи-ведьмы на неизвестном хуторе, овечий хлев этой хаты, селение, дом сотника и церковь селения принадлежат к «чужому месту». В чужих местах может появляться демонологический персонаж, как ведьма.

### **6.7 Повесть «Вий» – представитель черно-готического жанра**

В этой повести не обманывают читателя простым объяснением, что касается фантастических событий. Сверхъестественное явление не оказывается «ночной кофточкой». Сверхъестественные силы, как воплощения ужаса действуют как реально и физически существующие без объяснения их происхождения. Например, объяснения тому, откуда появляется сам Вий, и почему дочь сотника является ведьмой, не найдены. Этическая проблематика ясно проявляется в борьбе добра и зла, конкретизирующейся в сражении человека, главного героя, с инфернальной силой, являющейся ведьмой. В центре разновидности черно-готического жанра также присутствует всегда один главный герой, как Хома Брут в данном случае. В человеческой внешности, даже изображенной настоящей красавицей, ведьма-панночка проявляет такие дьявольские силы, которым трудно сопротивляться. Кроме того, в этом произведении встречается такой эпизод жестокой смерти, как судьба младенца в вступительном рассказе. Конфликт также реализуется в мотиве мщения ведьмы. Как уже ранее упомянуто нами в теоретической части, в готической прозе выделяется три варианта этического конфликта, и сюжет этой повести построен так, что зло не разрушается полностью, но и не побеждает, что характерно для черно-готической прозы. На основе разделения Дибелиуса готических романов на два основных типа (представлено в теоретической части в подглаве 2.2.2 на страницах 16 и 17), что можно ясно констатировать «Вий» принадлежит к черно-готическому жанру.

## **7 АНАЛИЗ ЭКРАНИЗАЦИИ ПОВЕСТИ «ВИЙ»**

Эта глава содержит анализ фильма «Вий», снятый в 1967-ом году в СССР режиссерами К. В. Ершовым и Г. Б. Кропачевым. Здесь также рассматриваются различия и сходства повести и экранизации. Наш подход к данному анализу описательно-сравнительный. В ходе анализа мы рассмотрим, какие художественные способы киноискусства использованы для экранизации повести «Вий». Объектами анализа являются сюжет фильма, персонажи, визуальные элементы и звуковая дорожка. В центре нашего внимания находится рассмотрение того, как фильм соответствует повести, и существуют ли различия между этими двумя художественными произведениями.

### **7.1 Сюжет фильма и отличия фильма от повести**

Фильм, как и сюжет повести, начинается с описания суматошной жизни студентов Киевской семинарии. Таким образом зрителю в прологе представляются начальное пространство событий и персонажи. Главный герой фильма «Вий», студент Хома Брут (актер Л. В. Куравлев) отправляется на летние каникулы. Идя пешком целый день, Хома и его товарищи богослов Халява (В. В. Захарченко) и ритор Тиберий Горобець (В. А. Сальников) останавливаются на ночной отдых по пути из Киева в одном из домов отдаленного хутора.

Теперь после начального состояния события развиваются. Ночью старая хозяйка дома (Н. Н. Кутузов), которая оказывается настоящей ведьмой, заколдовывает Хому, и ездит на нем верхом по окрестностям. Они сначала скачут в каком-то фиолетовом тумане или дымке поблизости от земли. Такой фон, с нашей точки зрения, действительно говорит о том, что фильм ужасов усвоил это влияние из живописи. Позже Хома с ведьмой и пейзаж зеленого цвета земли изображаются с высоты птичьего полета, какдвигающийся призрачный аэрофотоснимок, освещаемый лунным светом. Сверхъестественные элементы этого эпизода, как русалка и обращенный серп луны, присутствующие в повести, отсутствуют в экранизации. К рассвету, доведенный до потери сил герой начинает читать молитвы, и тогда чары



ведьмы ослабевают, Хома начинает колотить колдунью поленом. Вдруг Хома видит, что вместо старухи на земле лежит красивая девушка (Н. В. Варлей).

В страхе главный герой бежит обратно в Киев, но ему не удается успокоиться, когда ректор духовного учебного заведения (П. Е. Вескляров) приказывает ему поехать к богатому сотнику (А. А. Глазырин), чтоб читать молитвы во здравие его серьезно больной дочери. Когда Хома и казаки прибывают на хутор сотника, они слышат, что дочь сотника недавно умерла. Когда Хома видит мертвую панночку в доме сотника, он начинает колебаться и предлагает кого-нибудь другого вместо себя для выполнения этого дела. А деспотический сотник приказывает Хоме выполнять последнюю волю его дочери и читать три ночи молитвы над ней о спасении ее души. Во время ужина казак Дорош (П. Е. Вескляров) рассказывает про псаря Микиту, заколдованного панночкой. Остальные вводные рассказы, имеющиеся в повести, отсутствуют в экранизации.

Ночью главный герой наедине с мертвой панночкой в церкви. За Хомой заперта дверь церкви. По ходу конфликта между главными персонажами начинают развиваться сверхъестественные события. В полночь панночка оказывается живым мертвецом и встает из гроба. Когда Хома понимает, что ведьма-панночка хочет отомстить ему, он рисует меловой круг на полу вокруг себя. Ведьма-панночка до утра неудачно пытается пробиться сквозь круг. В повести описывается событие, в котором панночка, сидя в своем гробу, начинает летать по всей церкви: «крестя во всех направлениях воздух» (331). В фильме же этот эпизод опущен, а летающий гроб будет показан в событиях следующей ночи. Когда пение петуха раздаётся в селении, она ложится в свой гроб, и ночной кошмар Хомы кончается.

События следующей ночи в основном отличаются в фильме от тех, что происходят в повести. В экранизации гроб ведьмы поднимается вверх и пытается, попасть за черту мелового круга. После того ведьма-панночка, сидя и стоя в своем гробу летает по кругу в церкви. А в повести покойница встает из гроба и оказывается перед кругом и произносит заклинания. А в фильме также после пения петуха она начинает произносить заклинания, что отсутствует в повести: «Напусти на него слепоту, опусти на него седину, заморожи, снегом белым припороши», и волосы Хомы становятся седыми. Потому что в драматургии фильма ужасов часто используется

цепь событий с ростом напряжения к концу сюжета, вероятно поэтому, в отличие от порядка действия в повести, эпизод летающего гроба перенесен на события второй ночи в церкви. Дневные события экранизации между второй и третьей ночью полностью совпадают с повестью.

На третью ночь напряжение постепенно достигает своего пика. Действие в фильме почти совпадает с произведением, за исключением нескольких моментов. Например, эпизод экранизации, где покойница созывает монстров и чудовищ, произнося: «Ко мне упыри, ко мне вурдалаки!» отсутствует в повести. В тот момент церковь заполняют чудовища и гномы различных видов, в том числе, ходячий человеческий скелет, скелет змея с шестью головами, а из стен и из-под пола поднимаются огромные серые руки, пытающиеся поймать Хому – эти три последние сверхъестественные элементы отсутствуют в повести. На наш взгляд приведенные примеры показывают, что в экранизации воплощения ужаса представлены более подробно, чем в повести. А на страницах повести есть огромное чудовище «в своих перепутанных волосах», но оно отсутствует в фильме.

Ведьма-панночка обращается к посторонней помощи и призывает Вия. В экранизированной версии, по ходу вступления Вия в церковь, приказывает ему покойница: «Найди его! Найди его!». Вий кричит темным голосом: «Вот он!». В кульминационной сцене страх убивает главного героя, как в повести, так и в фильме. Хома умирает из-за своей духовной нищеты. И так желание ведьмы отомстить Хоме совершено. Так заканчивается развитие действия сюжета. Конец кульминационной точки фильма содержит следующий эпизод, отсутствующий в повести: ведьма-панночка превращается из красавицы обратно в старуху с серым нагольным овчинным кожухом и платком. Когда она ложится в свой гроб, он распадается на пять частей. Старуха остается бездыханной, и не двигается. Итак, можно сделать вывод, что в экранизации зло полностью разрушается. Фильм снят во время советской власти, и поэтому цензура имела влияние на киносценарии. Государственная идеология того времени внушала веру в лучшее будущее. На основании того можно констатировать, что ведьма не в каком случае не должна победить – зло должно всегда отступить. Однако в повести окончательная судьба ведьмы остается неизвестной. В связи с тем, что сказано, можно заключить, что

основные эпизоды в экранизации совпадают с повестью кроме порядка событий двух первых ночей.

## 7.2 Изображение персонажей

Семинарист-философ Хома Брут, приближающийся к среднему возрасту, является главным героем экранизации. Его внешний вид немного ободранный. У Хома ухоженные светло-коричневые волосы, и его лицо можно характеризовать порядочно приятным и открытым. Он одет в черный испачканный сюртук, и в качестве пояса у него кусок каната. У него есть усы, а также щетина, растущая на подбородке. Он обладает нормальным телосложением. В повести его внешний вид изображен скудно, и поэтому сравнение между экранизированным образом и его внешним видом, изображенным в повести, невозможно. Он любит выпить и потанцевать. По пути из Киева Хома изображается как равный спутник – со своими товарищами, бурсаками. И именно он, из троих хочет найти дорогу на хутор и отказывается ночевать на поле в тумане. При первой встрече с ведьмой реакция Хома на сверхъестественные события подчеркивается расширенными зрачками, полуоткрытым ртом и потным лицом. Освещение, направленное снизу на лицо Хома, усиливает съемку этого эпизода. Страх также влияет на его способность к движению и, следовательно, это видно в поведении Хома.

В повседневных событиях Хома ведет себя дружески. Он говорит, улыбаясь и часто смеясь, пытаясь подружиться с казаками. Выпив водки, он с удовольствием поет и танцует. При разговоре с ректором духовной семинарии и сотником селения Хома чувствует себя неуверенно, и кажется, что он пугливо относится к ним. Встречая сотника и видя мертвую панночку, Хома пытается отказаться от приказанного дела, выражая себя взволнованным и запыхавшимся тоном.

Первой ночью в церкви слеза на щеке мертвой панночки превращается в каплю крови, что сильно пугает Хому. Его реакция подчеркивается увеличенными глазами и открытым ртом. Хома пытается успокоить себя рассуждением вслух и притворным смехом. Он ведет себя очень неуверенно и боязливо. Зажегши свечи, Хома обжигает свои пальцы и шипит: «Тьфу, сатана! Прости меня, Господи, грешного» – это

событие отсутствует в повести. Его поведение также получает юмористические черты, когда он выговаривает: «Жаль, что во храме не можно люльки выкурить». Когда живой мертвец пытается схватить Хому в ночных эпизодах, чувство страха выражается его заиканием, торопливыми движениями, мимикой и криком.

Поведение главного героя настолько близко пониманию человека, что он кажется знакомым. Таким образом, по нашему мнению, зритель может сочувствовать судьбе Хомы. Как видно из приведенных примеров, можно констатировать, что сюжет фильма построен вокруг Хомы. Таким образом можно выражать то, что он наблюдает, и что кругом его происходит. С связи с тем, что сказано, можно отметить, что здесь использована внутренняя фокализация, потому что Хома принимает участие во всех эпизодах, кроме пролога и эпилога, и его наблюдения представляют основную часть сюжета. Внутренние мысли и чувства Хомы не выявляются ни в дневных, ни в ночных эпизодах экранизации, несмотря на то, что его эмоции и чувства осязания мастерски описаны в повести. В экранизированной версии его реакции на различные события выявляются различными выражениями лица и движениями частей тела. Но повествователь, кто мог бы высказать его мысли и чувства, отсутствует в экранизации. По нашему мнению, главный герой изображается в фильме доброжелательным, но неуверенным. Его пугливость слишком сильно подчеркивается, но так обычно создается чувство страха главного героя в фильме ужасов.

Ведьма является главным сверхъестественным персонажем. При первой встрече с Хомой внешний вид старухи-ведьмы говорит о том, что она принадлежит к простонародью. Она носит серый нагольный овчинный кожух, а на голове у нее платок, напоминающий более тряпку. У нее седые волосы и седые брови. Она говорит хриплым голосом. В эпизоде в хлеву лицо старухи-ведьмы освещено снизу, чтоб подчеркнуть ее выражение лица и ее взгляд которым она смотрит на Хому. Во время ночного полета ведьма также использует средство типичное для ведьм – метлу, которой она бьет Хому по бокам. Когда они падают с неба на землю, и после избиения ведьмы поленом, она превращается из старухи в красавицу. Здесь красавица изображена как защитная жертва, что заставляет зрителя сжалиться над ней. Только что она была одета как старуха, а теперь лицо ее подкрашено бледным макияжем, и ресницы и брови подкрашены темной тушью.

Следующий эпизод происходит в доме сотника, где мертвая красавица лежит в своем черном гробу. Вокруг гроба горят свечи и сверху падающее освещение подчеркивает черты лица покойницы. Покойница одета в белое платье, на голове у нее венок из ромашек, и длинные черные волосы свободно падают на плечи. Когда Хома смотрит на панночку, ее лицо не подчеркнито освещением, падающим сверху. Впрочем, как в повести, так и в экранизации Хома не пугается панночки. Первой ночью в церкви ведьма поднимается из своего гроба дергающимися движениями. Освещение, направленное сверху вниз, подчеркивает ее страшный образ. Ничего неговорящим взглядом, и не издавая ни звука, она тянется к Хоме. После пения петуха ведьма начинает трястись и грозить пальцем Хоме. Освещение, направленное снизу на лицо ведьмы, еще больше подчеркивает ее страшный вид. Лицо ее подкрашено очень белой пудрой. В конце второй ночи ведьма произносит заклинания, и это первый раз, когда она говорит, как живой мертвец.

Третьей ночью ведьма кажется еще более страшной. Образ ведьмы подчеркивается сверху вниз направленным освещением и снизу-вверх направленной камерой, что подчеркивает белые щеки и лоб ведьмы, а глаза остаются в тени. Далее ведьму снимают также снизу-вверх направленной камерой и освещением, и одновременный смех ведьмы заставляет зрителя почувствовать страх. В конце, перед самой кульминационной точкой, ведьму снимают снизу-вверх направленной камерой при таком освещении, в котором часть ее лица видится серым, а глаза и волосы остаются в тени. Таким образом, по ходу приближения конца фильма, внешний вид ведьмы становится все ужаснее. На основании сказанного можно сделать вывод, что изображение ведьмы ограничивается ее внешним видом и поведением, и не давая ее точки зрения на события. Такая съемка ведьмы представляет внешнюю фокализацию. Мы считаем, что выбор на исполнительницу роли панночки попал в точку. На наш взгляд красота и молодость актрисы Натальи Варлей вместе с хорошим роли исполнителя ужасных событий дают зрителю незабываемое впечатление.

Казачков в фильме показывают в качестве естественных второстепенных персонажей. По нашему мнению, на экране казаки изображаются сходными между собой, как группа, и их слегка трудно идентифицировать. Все эти мужчины с седыми усами, старше среднего возраста, говорят и ведут себя довольно одинаково. Вместе с тем,

каждый из них является лояльным к своему начальнику. А сотник селении показан и строгим, и чувствительным, оплакивающим смерть своей дочери, и он явно отличается от других жителей селения. В повести он также изображается, как по поведению, так и по внешнему виду истинным главой своего селения. Второстепенные сверхъестественные персонажи, как скелеты, различные гномы и чудовища поддерживают ведьму последней ночью в церкви. По нашему мнению, можно считать, что художественный режиссер, рассматривая многочисленные картины и рисунки из прошлых веков, на которых были изображены воплощения зла, нашел хорошие идеи скелетов и чудовищ для экранизации. А с нашей точки зрения, самого Вия также невозможно считать страшным. Вий изображен почти бесполом, но при этом он владеет мужским, металлическим голосом. Внешний его вид кажется скорее комическим, а не ужасным. Он как будто покрыт пластической глиной. Из сверхъестественных персонажей самой страшной можно считать ведьму.

### **7.3 Звуковая дорожка**

Звуковая дорожка содержит большое количество различных звуков. Музыка, сопровождающая начальные титры этой экранизации дает предвкушение того, что это будет фильм ужасов. Диегетические и не-диегетические звуки сопровождают события на экране. Понятие диегетического и не-диегетического звуков рассматривается в теоретической части в подглаве 5.5 на страницах 46 и 47. События сюжета разделяются, как на обыденные, дневные, так и на ночные, сверхъестественные. Также и фоновая музыка разделяется на ту, которая аккомпанирует естественное действие, и на ту, которая сопровождает сверхъестественное действие. Диегетические звуки также разделяются на повседневные и обычные звуки дневных событий и на шокирующие звуки сверхъестественных и ночных событий.

Советский композитор К. С. Хачатурян сочинил фоновую музыку для фильма, представляющую жанр классической музыки. В своей аранжировке он использовал цитаты из произведения Модеста Мусоргского «Ночь на Лысой горе». («Ностальгия по советскому» 5.4.2016.) Музыка, сочиненная Хачатуряном, постоянно сопровождает все сверхъестественные события в фильме.

Кузнечики стрекочут первой ночью на дворе старухи. При первой встрече с Хомой старуха пытается поймать его в хлеву, и это действие сопровождается музыкой духовых, смычковых и ударных инструментов. Когда старуха прыгает на спину Хома, этот эпизод сопровождается не-диегетическим лошадиным ржанием. Во время полета Хома с ведьмой на фоне слышится пение хора. Когда Хома и ведьма падают вниз после ночного полета, мимо них пробегает, шипя, черная кошка, символ несчастья. Избиение ведьмы поленом аккомпанируют ритмы духовых, смычковых и ударных инструментов.

Звон церковных колоколов успокаивает душу Хома и зрителя, возвращающегося обратно в Киев после ночных ужасных событий. Когда Хома и казаки отправляются из Киева, ход лошадей сопровождается задорной музыкой, произведенной духовыми, струнными и ударными инструментами. По приезду Хома с казаками в селение сотника жители плачут и жалуются на смерть панночки, и даже вой собак аккомпанирует причитания женщин. Следующий день селение наполняется обыденными диегетическими звуками людей и домашних животных. Гроб панночки вносят в церковь при сопровождении диегетического пения жителей селения, а также под не-диегетическое хоровое пение и под звон церковных колоколов. В этом эпизоде искусно соединены диегетическая и не-диегетическая музыка.

При входе Хома в церковь черные кошки пробегают по полу мимо Хома и агрессивно шипят. В церкви стоит тишина, а слышны только шаги Хома и его рассуждения вслух. Когда Хома нюхает табак и чихает, встает покойница из гроба и включается фоновая музыка с участием смычковых и ударных инструментов. Когда ведьма начинает тянуться к Хоме, вступают духовые инструменты, а фоновая музыка достигает полной мощности, аккомпанируя сверхъестественные события. Особенно мощными являются темные звуки духовых инструментов и высокие звуки смычковых инструментов. Диегетическое пение петуха завершает ночные сверхъестественные события. Ведьма-панночка ложится в свой гроб, и крышка гроба закрывается, громко хлопаясь, что сопровождается ударным инструментом. На следующий день, после первой ночи в церкви, селение наполняется обыденными звуками жителей и домашних животных.

Когда Хома входит в церковь второй ночью, вороны, зловеще каркая, взлетают в воздух, один ворон даже вылетает из страниц псалтыря. Как и прошлой ночью, голос Хома раздаётся в церкви. В основном звуковая дорожка второй ночи похожа на первую ночь. В дневных событиях до третьей ночи звуковая дорожка заполняется только диегетическими звуками – овцы режут, гуси гогочут, Хома танцует, а сельский житель играет на пастушьей свирели на дворовой площади. Когда вечер темнеет, волки воют и собаки лают. События последней ночи сопровождаются более мощной и страшной фоновой музыкой, чем последние ночи. Движение скелета и тяжелые шаги самого Вия сопровождаются различными ударными инструментами. Также раздаются диегетические звуки, как порывы ветра и дьявольский смех ведьмы. События во время кульминации сопровождаются ускоренным темпом смычковых инструментов. Приведенные примеры показывают, что звуковая дорожка является существенной частью фильма, и поддерживает визуальную совокупность.

#### **7.4 Пространство сверхъестественных событий**

Церковь является пространством самых страшных событий фильма. Представленная в общих чертах, она показана мрачной и темной. Деревянная церковь построена из крупных бревен, которые уже потемнели. В повести также говорится о том, что в церкви уже давно не совершались богослужения, и ее характеризуют тьма и пустыньность. А в экранизацию добавлены дополнительные детали, такие, как огромные паутины, шипящие кошки, каркающие вороны и совсем почерневшие от дыма стены, создающие великолепные возможности для использования тени и направленного освещения при киносъемке. Также в экранизованную версию добавлены такие элементы, как по стенам спускающиеся гномы и сильным порывом ветра вырванные страницы псалтыря, летающие по церкви, что подчеркивает нечестивость и безбожье происходящих событий.

На верхней части около купола расположены окна. Освещение по большей части дают многочисленные свечи. Стены, стенные росписи и иконы полностью покрыты пылью. В одной росписи даже изображен дьявол с крыльями, хвостом и рогами. В повести упоминаются иконы, изображающие святых с пристальным взглядом. По



нашему мнению, в экранизации это подчеркивается таким образом, что святые, с особенно суровым взглядом, смотрят на кинокамеру. Казаки не входят в церковь, они только провожают Хому туда. После кульминационной точки в церковь входят два церковнослужителя, которые, видя покойных Хому и ведьму и состояние храма, в тревоге убегают оттуда. Эпизоды, снятые в церкви, несколько похожи на эпизоды на театральной сцене. С нашей точки зрения, в этой экранизации заимствованы, в числе прочего, постановка и диалоги из театральной драматургии. Экранизация сделана во время атеизма, являющегося частью официальной идеологии СССР. Вероятно, создатели фильма хотели подчеркнуть, что церковь не может предложить ничего альтернативного современному советскому гражданину.

### **7.5 Средства киносъемки**

Снимая сверхъестественные события, происходящие в церкви, используются различные техники и методы киносъемки, включая ракурс съемки от первого лица и съемка обратная-съемка. Также используется движение кинокамеры в направлении глубины, таким образом, что сначала главные персонажи снимаются с угла церкви и потом камера постепенно приближается к ним, и в конечном счете оказывается в середине мелового круга. Таким образом зритель как будто катится в центр событий. Ракурс съемки от первого лица используется вместе с съемкой обратной-съемкой. В этом эпизоде ведьма-панночка снимается с точки зрения Хома таким образом, что кинокамера вращается вокруг своей оси, стоящей в середине мелового круга, в котором Хома стоит. Соответственно Хома снимается с точки зрения ведьмы-панночки так, что кинокамера вращается вокруг мелового круга, когда ведьма-панночка пытается попасть за черту круга и схватить Хому. Так используются ракурс съемки от первого лица и съемка обратная-съемка в событиях первой и второй ночи в церкви. На наш взгляд, угол съемки имеет большое значение и участвует в создании атмосферы ужаса. Свет многочисленных свеч в церкви создает хорошие возможности для использования направленного освещения. На наш взгляд, эти средства и фоновая музыка делают эти эпизоды еще более ужасными для зрителя. Так обеспечивается страшное впечатление от просмотра этих эпизодов.

Последовательный монтаж искусно используется в эпизоде, где слеза на щеке мертвой панночки превращается в каплю крови таким образом, что обычная слеза окрашивается красной, а потом исчезает из виду. Слезка исчезает с помощью ускоренного сматывания киноплёнки в обратную сторону. Это довольно хорошо исполнено, но при внимательном просмотре момент монтажа виден из-за маленького движения подбородка панночки. Последовательный монтаж также используется, когда ведьма-панночка превращается из красавицы обратно в старуху таким образом, что актриса заменяется актером. Здесь, по нашему мнению, последовательный монтаж мастерски использован, поскольку метаморфоза выглядит очень непринужденной. В событиях последней ночи в церкви темнота и отсутствие света играют важную роль в воплощении ужаса. События изображаются в более темном свете, чем в первой и второй ночи. Хома снимается таким образом, что кинокамера вращается по кругу мелового круга, и кажется, что все кружится вокруг Хома. На гномов снизу направленный свет отражает их продолговатые тени на стенах церкви. Также пол церкви окутан какой-то дымкой или туманом.

## **7.6 Категория кинофильма «Вий»**

В подглаве 5.1 на страницах 41 и 42 показаны различные категории фильмов. На основе этого можно утверждать, что «Вий» относится к фильмам массовой тенденции. В сюжетах фильмов массовой тенденции и произведений повествовательной прозы существует много общего. Кроме того, этот фильм является адаптацией художественного произведения, и он ориентирован на широкие круги советского общества и даже продан на экспортный рынок. Можно также констатировать, что главная часть экранизаций повествовательной прозы относится к фильмам массовой тенденции. На наш взгляд, сюжет фильма продвигается подходящим темпом, который не дает зрителю заснуть, и дарит приятный просмотр без скучных минут. По нашему мнению, эта экранизированная версия помогла увидеть широкой публике не очень известное произведение Гоголя.

## 8 ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью нашей дипломной работы на степень магистра являлось выяснение характерных черт и элементов готической прозы. Объекта и нашего исследования были готическая тема и традиции этого жанра в художественной прозе, а также средства создания атмосферы ужаса и страха в художественном фильме. Предметом исследовательского материала являлось отражение готической литературной традиции в повести «Вий» Гоголя и в ее одноименной экранизации. Цель нашей работы – показ на ярких примерах того, каким образом черты готической прозы находят отражение в повести «Вий» и в одноименном фильме.

Мы также концентрировались на рассмотрении возникновения и истории готической прозы с начала ее развития в Западной Европе и Российской империи. Мы сделали обзор творчества основателей этого жанра и их самых значительных произведений, оказывавших влияние на русских писателей в конце XVIII века и в первой половине XIX века. Жемчужинами исследовательской литературы оказались работы ученых В. Я. Малкиной и Эйно Райло, в которых даны объяснения на наши основные вопросы. В ходе анализа мы ознакомились с ключевыми для предмета данного исследования понятиями нарратологии, в основном, с понятиями фабулы и сюжета. Мы установили, какой вид фокализации в повествовании используется, а также наблюдения главных персонажей. Также в качестве существенной части для анализа мы рассматривали основные понятия киноискусства, и из каких элементов состоит художественный фильм. Положительной проблемой оказался правильный выбор надлежащей исследовательской литературы из многочисленных монографий и сборников отрасли нашего интереса.

Наш подход к анализу – описательно-сравнительный. Конкретными методами нашего исследования являлись аналитическое и внимательное чтение повести, описание и сравнительный анализ. В ходе анализа фильма рассматривались, какие художественные способы киноискусства использованы в экранизации повести «Вий». Конкретными предметами под нашим увеличительным стеклом являлись сюжет фильма, персонажи, звуковая дорожка и средства киносъемки, такие, как освещение, угол съемки и последовательный монтаж. В центре нашего внимания

находилось рассмотрение того, как фильм соответствует повести, и существуют ли различия между этими двумя художественными произведениями.

Рассмотрение повести «Вий» и ее анализ ответили на наши вопросы, в том числе и на такой: писал ли Гоголь только реалистическую прозу – ответ на этот вопрос является отрицательным. Как показано русскими и западными литературоведами, в своем произведении «Вий» Гоголь соединил малороссийский сказочный фольклор с элементами готической прозы, полученными от западных писателей таких, как Льюис и Гофман. Свойства готической прозы использованы в других украинских, и даже в петербургских повестях Гоголя. Как мы уже представили, кроме Гоголя, также и другие русские писатели, создавали готическую прозу в конце XVIII века и в первой половине XIX века в Российской империи. Например, в произведениях «Пиковая дама» Пушкина и «Неточка Незванова» Достоевского видно влияние немецкого романтизма.

Гипотезой нашего исследования являлось утверждение, что повесть «Вий» содержит типичные элементы классического жанра готической повествовательной прозы. На этот вопрос получен положительный ответ. Сверхъестественные темные силы, воплощения ужаса и власть страха широко представлены в этой повести, что соответствует традициям основателей этого вида романтизма. Сюжет построен вокруг сверхъестественных явлений и основан на теме встречи человека с нечистой силой, представляющей противоборство реального и таинственного мира. На наш взгляд сюжет повести написан в соответствии с классической моделью, содержащий типичные элементы от экспозиции до эпилога. Хронотоп относится к давним временам, к малороссийскому хутору. Вместо средневекового замка, являющегося типичным в английском готическом романе, пространством самых главных и страшных сверхъестественных событий является старая церковь.

В этом произведении повествование ведется от третьего лица, что типично для этого вида романтизма, а вводные рассказы персонажей поддерживают сюжетную линию повести и принимают участие в развитии сюжета. Мы также интересовались тем, какой вид фокализации использован в повествовании. Различные реакции главного героя, Хомя Брута – внешние и внутренние – так тщательно изображены в повести, что можно сделать вывод, что повествование окрашено фокализацией этого главного

героя. Основное трио типов персонажей готической прозы (тиранический отец, чувствительный молодой человек и таинственная молодая женщина) также легко найти в повести «Вий». Сначала ректор, а потом сотник являются авторитарными типами, двое других из этого классического треугольника типов представлены Хомой Брутом и ведьмой-панночкой.

Согласно разделению готических романов немецким ученым Вильгельмом Дибелиусом, существуют две основные разновидности – сентиментально-готический роман Анны Радклиф и черно-готический роман Мэтью Льюиса. Мы можем констатировать, что «Вий» представляет собой разновидность черно-готического романа, главной темой которого является борьба добра со злом, конкретизирующейся в сражении главного героя с ведьмой. Сюжет этой повести построен так, что зло не разрушается полностью, но и не побеждает, что является характерным для черно-готической прозы. В центре этого черно-готического жанра также обычно присутствует один главный герой, как Хома Брут в этом произведении. Повесть содержит много сверхъестественных персонажей, таких, как ведьма, вампир, чудовища, гномы и их начальник – Вий, аккомпанирующие с воплощениями ужаса и зла, как летающий гроб, живой мертвец и метаморфозы.

Объем повести по количеству страниц небольшой, и также ее экранизация по времени недолгая. Может быть, поэтому темп эпизодов в сюжете, как и в повести, так и в фильме является стремительным. На наш взгляд, сюжет обоих произведений развивается быстрым темпом до самой кульминационной точки. В целом экранизированная версия соответствует повести, но, как мы уже отметили, существуют некоторые незначительные расхождения в сюжете. Нам трудно сказать, который из этих двух художественных произведений можно считать более страшным. Средства киносъемки такие, как движение кинокамеры в направлении глубины и игра направленного освещения и тьмы, а также фоновая музыка с диегетическими звуками, – все эти элементы делают фильм пугающим до мурашек по коже. Ракурс съемки от первого лица главных персонажей, использованный вместе с съемкой обратной-съемкой и последовательным монтажом, увеличивают эффектность сверхъестественных событий. На основе различных категорий киноискусства можно утверждать, что «Вий» относится к фильмам массовой тенденции.

По повести «Вий» снят уже не один фильм, а несколько. Между прочим, два года назад вышла самая новая экранизированная версия «Вий» в формате 3D, не так точно соответствующая повести, как рассмотренная нами версия 1967-го года. И интерес не уменьшается, в 2017-ом году зрители должны получить продолжение, фильм «Вий 2: Путешествие в Китай». Все это указывает на то, что спустя столько лет интерес к этой пронизанной страхом и ужасом истории не исчез, а только все больше возрастает. В новом исследовании было бы интересно рассматривать совпадающие эпизоды данной экранизации (Вий 1967) и новой версии (Вий 2014).

## 8 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### 8.1 Источники

Гоголь 1835/1984. Гоголь Н. В. Вий. *Избранные сочинения. В 2-х т.* Т. 1. Вступ. статья П. Николаева. Москва: Художественная литература, 1984, 308–339.  
*Вий* 1967 (фильм). Режиссеры Ершов К. В., Кропачев Г. Б. Москва: Мосфильм.

### 8.2 Исследовательская литература

- Азимов, Щукин 1999. Азимов Э.Т., Щукин А.Ш. *Словарь методических терминов.* Санкт Петербург: Златоуст.
- Бахтин 1975. Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследование разных лет.* Москва: Художественная литература
- Вацуру 2002. Вацуру В. Э. *Готический роман в России.* Москва: Новое литературное обозрение.
- Волошина 2014. Волошина А. 5 экранизаций «Вия». Текст опубликован в Интернет-портале «lady.tsn.ua». Взято 25.3.2015 по www-адресу <http://lady.tsn.ua/zvezdy/sobytiya/5-ekranizaciy-viya-346971.html>
- Иванов, Топоров 1995. Иванов В. В., Топоров В. Н. Вий. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* Научные ред. В. Я. Петрухин и др. М.: Эллис Лак. 90.
- Кадубина 2008. Кадубина М. К. Перепетия. *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий.* Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. Москва: Издательство Кулагиной. 163.
- Кино. Энциклопедический словарь.* 1986. Гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия.
- Малкина 2000. Малкина В. Я. «Готический» роман: Особенности жанра. *Парадигмы: Сб. работ молодых ученых.* Под общ. ред. И. В. Фоменко. Тверь: ТГУ. 55–71.
- Малкина 2002. Малкина В. Я. *Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра.* Тверь: ТГУ.
- Малкина, Полякова 2008. Малкина В. Я., Полякова А. А. Введение. *Готическая традиция в русской литературе.* Отв. ред. Н. Д. Тamarченко. Москва: РГГУ. 15–32.
- Манн 1973. Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики. *К истории русского романтизма.* Москва: Наука. 219–258.
- Мещерякова 1998. Мещерякова М. И. *Краткий словарь литературных терминов.* Москва: Мегатрон.
- Муратов 2012. Муратов М. Советские фильмы ужасов, которые напугают не хуже голливудских. Текст опубликован в Интернет-портале «be-in.ru». Взято 27.3.2015 по www-адресу <http://www.be-in.ru/review/33560-zabytye-russkie-filmy-uzhasov/>
- «Ностальгия по советскому» 5.4.2016. Сайт «Ностальгия по советскому». Взято 5.4.2016 по www-адресу: <http://1001material.ru/17267.html>.

- Полякова 2008. Полякова А. А. Готическая проза. *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной. 49–50.
- Пумпянский 2000. Пумпянский Л. В. *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. Отв. ред. А. П. Чудаков; Сост.: Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев; Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. И. Николаев. Москва: Языки русской культуры.
- «Рязань-Инфо» 13.3.2012. Сайт ООО «Рязань-Инфо» rzn.info. Взято 13.3.2012 по www-адресу: <http://www.rzn.info/news/2008/1/24/14460.html>.
- Тамарченко 2004. Тамарченко Н. Д. Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика. *Теория литературы в двух томах. Том 1, Теория художественного дискурса; Теоретическая поэтика* / под редакцией Н. Д. Тамарченко; Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Москва: Academia. 106 – 473.
- Шмид 2008. Шмид В. *Нарратология*. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Языки славянской культуры.
- Alanen, Alanen 1985. Alanen Antti, Alanen Asko. Hämärän rajamailla – Mitä on kauhuelokuva / fantastique. *Musta peili*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. 10–19.
- Alanen 1985b. Alanen Asko. Uusi kauhuelokuva (1968–). *Musta peili*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. 110–191.
- Alasuutari 1999. Pertti Alasuutari. *Laadullinen tutkimus*. 3. uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.
- Alitalo 1986. Alitalo S. Kauhuelokuva ja musiikki – Kubrickin hohto. *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*. Toim. R. Kinişjärvi ja M. Lukkarila. Oulu: Pohjoinen. 79–97.
- Avsey 1999. Avsey I. The Gothic in Gogol and Dostoevskii. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi. 211–234.
- Ayers 1999. Ayers C. J. Elena Gan and the Female Gothic in Russia. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi. 172–187.
- Bacon 2000. Bacon H. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.
- Beumers 2009. Beumers B. *A History of Russian Cinema*. Oxford: Berg.
- Clery 2002. Clery E. The genesis of “Gothic fiction”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press. 21–40.
- Clover 1989. Clover C. J. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Fantasy and the cinema*. London: British Film Institute. 91–133.
- Cornwell 1999. Cornwell N. Russian Gothic: An Introduction. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi. 3–21.
- Cuddon 1999. Cuddon J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fourth Edition. London: Penguin Books.
- Fanthorpe 2009. Fanthorpe U. A. Goth, Gothic. *The Handbook of the Gothic*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. 2nd Edition. Hampshire: Palgrave Macmillan. 126–127.
- Genette 1972/1980. Genette G. Narrative Discourse. Oxford: Basil Blackwell. (Discourse du récit 1972).
- Geraghty 2008. Geraghty C. *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Hogle 2002. Hogle J. Introduction: the Gothic in Western culture. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press. 1–20.
- Horner 2009. Horner A. Heroine. *The Handbook of the Gothic*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. 2nd Edition. Hampshire: Palgrave Macmillan. 180–184.



- Hänninen, Latvanen 1992. Hänninen H. *Verikekkerit: kauhun käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Ikonen 2003. Ikonen T. Tarina ja juoni. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. O. Alanko ja T. Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 184–206.
- Kinisjärvi 1986. Kinisjärvi R. Kauhuelokuvan rappio? The Hills Have Eyes ja Texas Chainsaw Massacre. *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*. Toim. R. Kinisjärvi ja M. Lukkarila. Oulu: Pohjoinen. 55–68.
- Käkelä-Puumala 2003. Käkelä-Puumala T. Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. O. Alanko ja T. Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 241–271.
- Lantz 2004. Lantz K. *The Dostoevsky Encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Meyer 1999. Meyer P. Vii and the Nose. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi. 189–209.
- Mohr 2009. Mohr H-U. Hoffmann, E. T. A. (1776–1822). *The Handbook of the Gothic*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. 2nd Edition. Hampshire: Palgrave Macmillan. 36–38.
- Mulvey-Roberts 2009. Mulvey-Roberts M. Shelley, Mary (1797–1851). *The Handbook of the Gothic*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. 2nd Edition. Hampshire: Palgrave Macmillan. 86–92.
- Mäyrä 2005. Mäyrä F. Nopea viillos kauhuun. *Ulkomaisia kauhukirjailijoita*. Toim. Jukka Halme ja Juri Nummelin. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 10–19.
- Peace 1999. Peace R. Pantheon to Pandemonium. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi. 23–35.
- Punter 1980. Punter D. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Longman.
- Railo 1925. Railo E. *Haamulinna: aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirjan kirjapaino.
- Rimmon-Kenan 1983/1991. Rimmon-Kenan S. *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics 1983).
- Sage 2009. Sage V. Gothic Novel. *The Handbook of the Gothic*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. 2nd Edition. Hampshire: Palgrave Macmillan. 146–154.
- Schepelern 1986. Schepelern P. Lajityyppikäsité ja kauhuelokuva. *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*. Toim. R. Kinisjärvi ja M. Lukkarila. Oulu: Pohjoinen. 8–39.
- Steinby 2013. Steinby L. Kertomakirjallisuus. *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. A. Mäkilä ja L. Steinby. Helsinki: SKS. 59–153.
- Tammi 1992. Tammi P. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus
- Terras 1991. Terras V. *A History of Russian Literature*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Tomaševski 2001. Tomaševski B. Juonen rakenne (teoksesta Poetiikka). *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toim. P. Pesonen ja Timo Suni. Helsinki: SKS. 166–200.
- Tosi 1999. Tosi A. Gnedich's Don Corrado. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi. 59–82.
- Tudor 1989. Tudor A. *Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie*. Oxford: Basil Blackwell
- Tuomi, Sarajärvi 2002. Tuomi J., Sarajärvi A. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 3. painos 2004. Helsinki: Tammi.
- Vuojala 1986. Vuojala P. Kylmää, kauheaa, surullista – Romantiikan maalaustaiteen ulottuvuuksia. *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*. Toim. R. Kinisjärvi ja M. Lukkarila. Oulu: Pohjoinen. 134–161.