

Сравнение повести Н.В. Гоголя «Вий» с её фильмовой адаптацией «Святое место» режиссёра Джордже Кадиевича

Mačković, Dominik

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:762254>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2023-12-02**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Završni rad

*Сравнение повести Н.В. Гоголя «Вий» с её фильмовой адаптацией
«Святое место» режиссёра Джордже Кадиевича*

student: Dominik Mačković

mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.

ak. god.: 2018. / 2019.

U Zagrebu, 5. 6. 2019.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Završni rad

*A Comparison between N.V. Gogol's story «Viy» and its film adaptation «A Holy Place»,
directed by Djordje Kadijevic*

student: Dominik Mačković

mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.

ak. god.: 2018. / 2019.

U Zagrebu, 5. 6. 2019.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
АНАЛИЗ.....	4
1. О <i>Вие</i> в контексте творчества Гоголя до <i>Миргорода</i> и коротко о <i>Святом месте</i>	4
2. Тема телесности и сексуальности.....	6
3. Дни, предшествующие встречам Хомы (и Томы) с ведьмой.....	9
4. Конец и эпилог	12
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	13
ЛИТЕРАТУРА.....	15
Ключевые слова.....	16
Ključne riječi.....	16
Sažetak.....	16
Životopis autora.....	16

ВВЕДЕНИЕ

Темой этой курсовой работы является сравнение повести Н.В. Гоголя *Вий* и фильма ужасов югославянско-сербского режиссера Джордже Кадиевича (Ђорђе Кадијевић) *Святое место* (*Свето место*). Впрочем, главная цель данной курсовой работы заключается не в простом сравнении, являющемся перечислением и подчёркиванием общих характеристик и главных разниц между повестью и фильмом, а в утверждении тех качеств повести Гоголя, которые нам позволяют рассматривать её внутри контекста литературных и фильмовых произведений, принадлежащих канону жанра хоррора. В этой работе мы будем считать, что адаптация Кадиевича, сюжет которой включает не только сюжет *Вия*, а и других повестей Гоголя, в первую очередь является свободной интерпретацией не только одной повести Гоголя, но и гоголевского литературного мира в целом. Анализ в этой работе будет касаться не только общих пунктов *Вия* и *Святого места*, на примерах которых мы обнаружим «фундамент», на основе которого Кадиевич снял свой хоррор, а и других повестей Гоголя, в меньшей мере присутствующих в фильме Кадиевича.

АНАЛИЗ

1. О *Вие* в контексте творчества Гоголя до *Миргорода* и коротко о *Святом месте*

В сборнике повестей *Вечера на хуторе близ Диканьки* элементы фантастического и неестественного зла, нападающего на людей, были изображены в форме «чёрта». Этот «чёрт» на самом деле был не осуществлением и воплощением истинного зла, а был прежде всего похож на тех, которых он старался испортить, обмануть и повредить. У него были все недостатки, которые считаются типично человеческими. Он часто являлся глупым, наивным, неосторожным и прожорливым, и его было возможно победить и обмануть использованием собственной хитрости. В повести *Ночь перед Рождеством* молодому кузнецу Вакуле, грозящему чёрту крестом, даже удалось пользоваться чёртом как средством транспорта, заставляя его отлететь до Санкт-Петербурга, нося Вакулу на спине. Такая «нечистая сила» в первую очередь получает образ существенно безопасного «скверного соседа» (Манн 1978: 28), который в конце никогда не побеждает своих жертв.

С другой стороны, *Вий* даёт совсем другую версию «нечистой силы»,

получающую более мрачный и испугающий образ. Во *Вие* речь идёт не об относительно безопасном чёрте, которого можно преодолеть, одновременно смеясь над ним, а о настоящем зле, против которого можно бороться хитростью, молитвами и крестами, но которое в конце, по всей видимости, победит человека. Зло во *Вие* является составляющей мирового порядка, которое часто успешно справляется с добром как ему равноправная сила. С точки зрения более зрелого творчества Гоголя, мир является расколотым на две противоположные части. Зло, в творчестве Гоголя воплощённое как фантастическое явление, является неестественным феноменом, выходящим за рамки разумного и логичного, которые в мире Гоголя приобретают особенности «нормального», натурального порядка:

Гоголевская фантастика – это в основном фантастика злого. Скажем определение: она избирает в злом преимущественно один, важный аспект. [...] Божественное в концепции Гоголя – это естественное, это мир, развивающийся закономерно. Наоборот, демоническое – это сверхъестественное, мир, выходящий из колеи. Гоголь – особенно явственно к середине 30-х годов – воспринимает демоническое не как зло вообще, но как алогизм, как «беспорядок природы». (там же: 83)

Учитывая такое предположение, можно понять, почему образ зла, появляющийся во *Вие*, кажется настолько страшнее и мрачнее «нечистой силы» в *Вечерах на хуторе близ Диканьки*. Зло представляет неожиданный и нелогичный оборот, ставящий под угрозу человека, который в этот момент сталкивается с чем-то непонятливым, что, с другой стороны, совершенно понимает его, пользуясь его недостатками и слабостью. Во *Вие* покажется, что иррациональные силы, угрожающие и пугающие человека, на самом деле являются воплощением и продуктом ему непонятливой собственной иррациональности.

Сосредоточенность на внутренних силах и состояниях как основе зла, более выражена в *Святом месте*, чем во *Вие*, поскольку фильм опирается на, в то время уже жанром хоррора определённую, существенную связь между демоническими силами зла и иррациональными силами внутри человека. Кадиевич «дал одно возможное толкование подавленных психологических состояний литературных героев» (Поповић 2011: 267 – 268), основывая свой фильм на связи зла со сексуальностью, чувством личной вины и страхом перед смертью, на которые во *Вие* существуют только намёки.

2. Тема телесности и сексуальности

Во-первых надо сказать, что и фильм и повесть выполнены упоминаниями телесных функций и их описаниями, и что телесные функции и потребности являются главным подстрекателем к действию, оказываясь основой сюжета. Это более чётко выражается в повести, в которой маленькие детали, относящиеся к телесности, присутствуют в большей степени, чем в фильме. Главный герой Хома Брут, его коллеги Халява и Тиберий Горобец и все студенты, учащиеся в богословном училище, являются ленивыми и праздными обжорами, которые большинство времени проводят в поисках еды, алкоголя и табака. Они регулярно посещают городской рынок, чтобы красть пищу, и даже организуют «ограбления» окружающих семинарию огородов, после чего один раз до такой меры объелись украденными дынями и тыквами, что в результате испытывали расстройство желудка (Гоголь 1973: 344-345). Главные герои являются примерами типичного персонажа «дьяка», у которого телесный принцип имеет преимущество над духовным (Манн 1978: 117).

Когда Хома, Халява и Тиберий во время каникул ищут место, где бы могли провести ночь, они мотивированы телесными потребностями и иррациональными чувствами. Обсуждая, надо ли им спать на открытом воздухе или искать какой-либо недалеко находившийся хутор, они решили искать хутор из-за страха (Хома боялся волков) и желания наесться (Хома) и напиться (Халява). Голод, желание пить алкоголь и страх подстрекнули их запутаться и попасть на хутор, где их ожидала ведьма.

Надо упомянуть, что события во *Vie* происходят во время праздника или во «весёлое время», когда изменяется обыкновенное состояние мира и общества. Этот период обозначают высокая степень свободы, распутное поведение и обороты ролей между членами сообщества (там же: 22). В народной культуре именно во «весёлое время» сверхъестественные силы зла пытаются обмануть человека и приобрести его душу.

Моменты, предшествующие их встрече с ведьмой, и в фильме и в повести обозначены типичными для жанра хоррора мотивами, являющимися в функции градации страха. С помощью этой градации читатель/зритель становится всё нервнее, ожидая осуществления жанровыми правилами определённой «угрозы». Абсолютная темнота, вызванная исчезновением звёзд и месяца с неба, странные звуки, напоминающие волчий вой, и дезориентированность героев, пытающихся добраться до какого-либо посёлка, которые слепо бродят по незнакомой, и в тьме непонятной территории, напоминают классические жанровые методы, похожие на классический

готический сюжет (Поповић 2011: 272), в котором «дорожная путаница и неразбериха» (Манн 1978: 117) занимают ключевую роль как средство завязки.

Герои перепутались буквально и морально. Они «потеряли дорогу» как грешники и лицемеры, которые не соблюдают те правила поведения и морали, которых они как будущие священники были бы должны придерживаться. Можно предположить, что ведьма выбрала именно Хому Брута как жертву, потому что у него обнаружила греховые желания, с которыми ему невозможно справиться. Она попыталась изнасиловать Хому, поскольку у него видела его невозможность одолеть греху внебрачного секса. И в повести и в фильме обнаруживается связь между эросом и танатосом, то есть, между подавленными сексуальными желаниями с одной стороны, и чувством собственной вины, страхом перед наказанием и смертью, с другой стороны (Поповић 2011: 270). В фильме сексуальная суть борьбы Тома с ведьмой недвусмысленна, так как Тома, бросившись на красивую девушку, в которую ведьма превратилась, начинает её страстно целовать. В повести на это существуют двусмысленные намёки. Но более глубокий анализ покажет, что речь повествователя, описывающего внутренние переживания Хомы, находящегося под влиянием колдовства ведьмы, насыщена сексуальными намёками:

Он слышал только, как *билось его сердце*. [...] Он чувствовал какое-то *томительное, неприятное и вместе сладкое чувство*, поступившее к его сердцу. [...] Пот катился с него градом. Он чувствовал *бесовски сладкое чувство*, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то *томительно-страшное наслаждение*. Ему часто казалось, как будто сердце уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукой. (Гоголь 1973: 350-351 – выделено мной – Д.М.)

Внутреннее состояние Хомы до и в течение «верховой езды», на самом деле являющейся метафорой секса, указывает на уже упомянутую двусмысленную природу человеческой сексуальности, становящейся главным мотивом в хоррорах. В процитированном выше отрывке подчёркивается факт, что Хома «расколот» на две противоположные, постоянно борющиеся друг с другом части, одна из которых является сильнее другой, из-за чего и Хома становится идеальной жертвой для сил зла. Кадиевич хорошо заметил это во *Вице*, используя этот мотив и делая его недвусмысленно доминирующим в *Святом месте*.

Кроме первой встречи с ведьмой, существует ещё один момент, намекающий на

нужную связь телесности и зла. Как и в случае уже упомянутого и обсуждённого примера, речь идёт о тонких деталях в повести, с помощью которых только подразумевается то, что в фильме получает более конкретный, разработанный и недвусмысленный образ. Другой пример касается отца ведьмы как грешника, испортившего свою дочь, которого можно считать главным виновником в случившихся в повести и фильме событиях.

Во *Вие* помещик является грешником, любящим алкоголь и еду. Когда Хома приезжает на хутор, он увидел картины, на которых видны весёлые и гедонистические сцены с нахальными лозунгами, музыкальные инструменты ружье. В этом моменте повествователь замечает: «Всё показывало, что хозяин дома любил повеселиться и двор часто оглашали пришествственные клики.» (там же: 357). Описывается и полуразрушенная церковь, расположенная далеко от дома хозяина (там же: 357-358), которая является символом порочности её обладателя. Помещик открыл свою истинную природу, заставляя Хому, отказывающегося от чтения панихиды, продолжать посещать церковь, зная, что его дочь – ведьма. К этой информации помещик совсем равнодушен. Он обещает пожаловать Хому внушительным количеством денег, одновременно грозя ему жестоким наказанием, если он попытается избежать свою должность (там же: 372-373). Помещик является злым и грубым человеком, понимающим только логику материальных наград и наказаний (Поповић 2011: 273)

В *Святом месте* персонаж помещика получает более экстремный образ. Князь Жупански является лицемером, у которого сексуальные отношения со собственной дочерью (Катарина в фильме), отдающим большое количество денег православной церкви, в попытке «очистить» себя от грехов и освободиться чувства угрызений совести. Как и во *Вие*, он является грубым насильником, склонным к манипулированию людьми взятками и угрозами, но в фильме он перемещается с «периферии» сюжета в центр, поскольку Кадиевич его изобразил как насильника и очевидного представителя связи между эросом и чувством вины, подстрекающего свою дочь к злу (там же: 274). Мотив инцестных отношений между отцом и дочерью Кадиевич взял из *Страшной мести*, в которой колдун, одержимый своей дочерью, совершает разные злодейства, чтобы приобрести её только для себя (там же). Связь повести и фильма Кадиевич дополнительно подчеркнул, потому что дочку князя Жупанского именовал Катариной, что отвечает имени дочери колдуна в *Страшной мести* (Катерина).

В фильме появляется и жена князя Жупанского, которая умерла при подозрительных обстоятельствах, хотя подразумевается, что князь является

виновником в её смерти. Жена князя Жупанского изображена в портрете, висящем на стене, недалеко от комнаты, в которой князь заказывает акт собственной дочери. В одном моменте портрет оживает, пугая князя, напоминая ему его грех и вину, символом которых портрет является. Этот мотив взят из повести *Портрет* (там же: 271), где портрет, как и здесь, представляет демоническое явление, выходящее за рамки нормального, которое своего обладателя (художник Чартков в повести) преследует и мучит.

3. Дни, предшествующие встречам Хома (Томы) с ведьмой

В течение трёх дней, которые Хома провёл на хуторе помещика, заставляющего его читать панихиду паночке, Хома общается с казаками, которые ему рассказывают с паночкой связанные истории. Встречи с ведьмой в церкви, становящиеся всё более страшными, переплетаются с рассказами казаков о страшных событиях, связанных с молодой паночкой. Снова речь идёт о приёме, принадлежащем жанру хоррора, которым осуществляется эффект «градирования» страха, переживаемого Хомой, слушающим страшные истории о том, что его ожидает в церкви.

В повести мы узнали, что ведьма превратилась в собаку и убила женщину и её ребёнка, выпив их кровь, что она «ездила» на казаков, после чего один из них – псар Микита – умер, превратившись в золу. В фильме, с другой стороны, мы узнали, что существует любовный треугольник между ведьмой Катариной, её служанкой и псаром Никитой (сербская версия украинского имени «Микита»). Ведьма, чьей любовницей является её служанка, узнавши, что она ей изменяет с Никитой, превратилась в кошку и царапнула её, а Никиту заставила сойти с ума, сильно пиная его в гениталии. Мотивы любовного треугольника и трансформации в кошку взяты из повести *Майская ночь, или Утопленница* (там же: 272-273). Любовный треугольник в повести существует между молодым человеком Левко, сыном сельского головы, девушкой Ганной и отцом Левко. Мотив превращения в кошку относится на эпизод, когда мачеха дочери сотника, на самом деле ведьма, превращается в кошку и царапает девушку.

Кроме функций «градирования» страха и подчёркивания сексуальной компоненты зла, эти истории и их переплёт со событиями в церкви создают определённый вид фантастики, которую можно определить как «завуалированную фантастику» (Манн 1978: 72). Речь идёт об изображении высшей силы, являющейся олицетворением зла, в рассказах, историях, слухах, свидетельствах и т.д. Фантастические события оказываются окутанными тайноостью и непонятливостью, так

как о них узнаем только из разных источниках. Отсутствует и «фантастическая предыстория» (там же), которая объясняет происхождение и рождение зла. Говоря о таком виде фантастики, надо обнаружить, что именно в этом состоит её страшность, поскольку главные герои сталкиваются с непонятной опасностью, которая как будто существует целую вечность.

В течение этих трёх дней Хома, испуганный колдовством ведьмы, с которой он сражается каждую ночь, «лечит» себя пищей и алкоголем и участвует в разных играх с казаками. Обнаруживается, что Хома, находящийся перед потусторонней опасностью, представляющей его грех и вину, обращается к своим страстям и бурному поведению. В связи с этим, надо упомянуть символическую роль табака в повести. Читая панихиду для молодой паночки, Хома всегда думает о табаке и о том, как ему хочется курить. Позже, он даже нюхает табак во время чтения, а в течение другой ночи ведьма появляется именно в моменте, когда Хома дотрогивается до мешка с табаком в кармане. Табак представляет грех и вину Хома и их прямую связь со ситуацией, в которой Хома оказался.

Впрочем, один момент, относящийся и к Хома во *Вие* и к Томе в *Святом месте*, оказывается особенно интересным и важным для интерпретации этих произведений внутри жанра хоррора. Речь идёт о «невротическом» танце Хома/Томы, который просиходит в третий день, когда Хома попытался убежать после разговора с хозяином, грозящем ему страшным наказанием. Хома, «попав в тупик», заставляет музыкантов прийти и играть на инструментах, потому что ему хочется танцевать. Суть этого события заключается в том, что, поскольку только Хома танцует, танец теряет свою оригинальную функцию, получая совсем иной смысл. Сочетание высокого и низкого, смешного и страшного, жизни и смерти, являющееся обыкновенной составляющей народного фольклора, до тех пор присутствующей в сюжетах повести и фильма, внезапно переживает «взрыв», превращаясь во что-то полностью беспокоящее. В фольклоре танец занимает важную антропологическую роль. Он является средством, укрепляющим отношения между людям в сообществе, и носителем идентичности этого сообщества. С помощью танца каждый индивид теряет свою специфику и отдельную идентичность, погружаясь в «общее» сообщества (там же: 18). Факт, что Хома Брут бешено танцует один, указывает на его абсолютную изолированность, причиной которой является его грех, являющийся надменным выходом отдельного лица за рамки сферы этического. Ожидая момент своего наказания, Хома беспомощно ищет потерянную принадлежность коллективу, но безуспешно (там же). Зло является

вечным «другим», заставляющим своих жертв выйти за рамки моральных законов сообщества, в котором отдельные индивиды получают право принадлежать сообществу, только если они подчиняются коллективу. Хома, поддавшись искушению, стал «другим» как и зло, которому уступил. В повести *Страшная месть* встречается похожая ситуация. Колдун, являющийся «другим» из-за своей одежды, странной пищи, напитков и решительного отказывания от образа жизни казаков, оказывается из жизни сообщества исключённым изгнанником, вызывающим только страх и недоверие у других людей (там же: 45). В начале *Страшной мести* колдун появляется среди отмечающих свадьбу людей, которые его не заметили, потому что он изменил свой взгляд, пользуясь танцем как средством «мимикрии» (там же: 19).

Говоря об эстетических характеристиках танца Хома во *Вие*, надо обнаружить, что речь идет о гротеске. Сочетание смешного и грустного, недостаток какого-либо объяснения необыкновенных происхождений и гиперболизированные движения тела указывают на присутствие гротеска, представляющего испугающий «алогизм», который кажется неприродной аномалией в иначе понатливой повседневности (Манн 1966: 17, 46, 50, 124).

Сочетание противоположностей или «двойничество» (Поповић 2011: 275) является объединяющим принципом и в повести и в фильме. Этот принцип присутствует и на более общем уровне сюжета повести и фильма в целом, но и на уровне индивидуальных героев и явлений. Любовь и грех, потусторонность и материальная действительность, красота и ужас оказываются главными мотивами и *Вия* и *Святого места*. Последняя из этих «несочитаемых пар», до сих пор необсуждённая, обнаруживается прежде всего в характере ведьмы, которая и в повести и в фильме представляет собой и страшное чудовище и привлекательную молодую девушку. Момент, в котором сочетание красоты и ужаса достигает своей кульминации, происходит, когда Хома/Тома смотрит на труп молодой паночки, являясь наверно пораженным её красотой, несколько мгновений до узнавания, кто она на самом деле есть. Ужас здесь не вызывает только труп умершей девушки, а и факт, что речь идёт о ведьме, с которой Хома уже встретился. Сложность этого момента ещё окончательно не понимаема, так как надо учитывать и слова Хома, когда, рассматривая труп девушки, говорит о «песне об угнетенном народе». Это момент гротеска, в котором в грустную, серьёзную и страшную ситуацию входит элемент юмора (Манн 1966: 130). Этот короткий, но сложный эпизод представляет собой не только «сочетание несочетаемого» как приём жанра хоррора, а и как типичный для Гоголя приём. Говоря

о примерах более узкого значения, надо обратить внимание на церковь, которая из святого места во время ночи превращается в свою противоположность (Поповић 2011: 277), и на имена героев. «Хома Брут» и «Тиберий Горобец» являются сочетаниями высокого (имя «Тиберий» и фамилия «Брут») и низкого и народного (имя «Хома» или «Тома» и фамилия «Горобец») (Манн 1978: 123 - 124). Тоже нельзя забывать символистическую окраску имени «Хома»/«Тома», так как это имя напоминает одноименного, «неверного» библейского персонажа (Поповић 2011: 276).

4. Конец и эпилог

Концовки повести и фильма полностью отличаются друг от друга.

Во *Вие*, до тех пор завуалированный фантастический элемент перемещается на первый план. Чёрная магия, колдовство и сверхъестественные чудовища, против которых борится Хома, становятся всё многочисленнее. В конце, когда приходит «начальник гномов», Хома оказывается незащищённым невидимым полем, до тех пор удачно его защищающим, и умирает, когда «вылетел дух из него от страха» (Гоголь 1973: 377). Смерть Хома произошла из-за его невозможности справиться со силами зла и одолеть греху, вызвавшим их.

В моментах до своей смерти Хома «окаменел» от страха. Этот мотив окаменения, присутствующий и в *Святом месте*, появляется и в других произведениях Гоголя. В *Сорочинской ярмарке*, одной из самых ранних повестей Гоголя, присутствует мотив окаменения от ужаса. Его встречаем и в *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*, когда на ассамблее их соседи пытаются заставить Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича помириться. Такой момент появляется и в концовке *Ревизора*, когда жители города, узнав, что настоящий ревизор приехал в их городок, остолбенели, задерживая необычные позы в моменте страха и недоверия. Во *Вие* и *Святом месте* речь идёт о «высшем страхе» (Манн 1978: 358), вызываемым существом и явлением, выходящим за рамки знакомого и обыкновенного, что, как мы уже обсудили в этой работе, в литературном мире Гоголя представляет зло.

В *Святом месте* фантастика присутствует, но на более низком уровне. Оживляющий труп ведьмы, невидимая защита и перемена цвета волос Тома появляются, как и в повести. Впрочем, чудовища и сам Вий третьего дня вообще не появляются. В фильме Тома переходит границу защищающего его поля и падает в гроб ведьмы, где она Тому сильно пинает в гениталии, после чего он теряет сознание. Его

просыпают люди, пришедшие похоронить труп Катарины. Думая, что уличили Тому в акте некрофилии, князь Жупански, великий грешник и лицемерный опекун православной церкви, убивает Тому топором. Кадиевич, соблюдая главную тему фильма, в самом конце входит в сферу социальной критики, разоблачая беспощадную иерархию неморального могущества, в которой индивид становится невинной жертвой.

Эпилог представляет поворот Кадиевича к тексту Гоголя. Эпилоги повести и фильма отличаются друг от друга содержанием, но имеют одну и ту же функцию. Во *Вие* протекает беседа между коллегами Хома, обсуждающими его смерть. Халява, ставший звонарём, и Тиберий Горобец, ставший студентом высшего курса, который «с жаром энтузиаста начал пользоваться своими правами» (Гоголь 1973: 377), выпивают в его честь. Тиберий высокомерно говорит о неспособности Хома справиться с нечистой силой, утверждая, что он осведомлён в технике побеждения каждого потустороннего зла. В конце разговора Халява, алкоголик и лентяй, делает вывод, говоря о Хоме: «Знатный был человек! А пропал ни за что.» (там же). В конце узнаём, что жизнь нормально продолжается, и смерть Хома ни на кого не повлияла. Бурсаки наивны, беспечны и самоуверены, каким и Хома был, и невозможно из происходящего заключить ничего, кроме факта, что ничего существенно не изменяется и многие люди умирают без логической причины и смысла. Сочетание низкого и смешного и разговоры, в которых узнаём о смерти героя из перспективы других героев (мотив «слухов»), являются приёмами, часто используемыми Гоголем (Манн 1978: 31).

Во *Святом месте* сцена с начала фильма повторяется, но без Тома. Его коллеги снова готовятся переночевать на одном и том же хуторе, где наверное этот раз кто-нибудь другой станет жертвой ведьмы. Кроме заключения о бессмысленности людской жизни, совпадающего с концовкой повести, здесь присутствует и типичный для жанра фильмов ужасов приём. История возвращается в начало, чем подчеркивается, что зло преодолело над добром, и что Тома является только одной из многочисленного ряда жертв этого зла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой курсовой работе были сделаны попытки сравнить повесть Н.В. Гоголя *Вий* с фильмовой адаптацией её *Святое место* Джордже Кадиевича, с целью показать именно на какой почве Кадиевич из прозаического произведения, написанного в первой половине 19-ого века, снял жанровый фильм ужасов восточноевропейского типа в конце 20-ого века. В работе на примерах доказывается, что Кадиевич ловко

пользовался большинством фантастического сюжета и некоторыми двусмысленными намёками на сескуальность в роли главного подстрекателя ко злу у людей. Он тоже использовал части сюжетов и мотивы других повестей Гоголя, с целью переработать большую часть творчества Гоголя, включая её в фантастический мир жанрового фильма ужасов.

Известный американский режиссёр хорроров и триллеров Джон Карпентер (John Carpenter) разделил жанр фильмов ужасов на два вида: «дракулинский или правосторонний» и «франкенштейнский или левосторонний». Первый относится к злу как «другому», а второй изображает зло, находящееся внутри субъекта или сообщества (Карпентер, цит. по Stojanova 2012: 225). *Вий* можно интерпретировать разными способами, так как его можно подвести под обе вышеупомянутые категории. Кадиевич тщательно выделил ту часть содержания *Вия*, из которой было возможно сделать настоящий фильм ужасов, который в его интерпретации переместился на левую сторону карпентерской модели.

Литература на русском языке:

- Гоголь, Н.В. (1973) *Вий*, в: *Н.В. Гоголь. Сочинения в двух томах. Том первый. Повести.*(342-378). Москва: «Художественная литература».
- Манн, Ю.В. (1966) *О гротеске в литературе*. Москва: Советский писатель.
- Манн, Ю.В. (1978) *Поэтика Гоголя*. Москва: «Художественная литература».

Литература на иностранных языках:

- Поповић, Тања (2011) *Адаптација: Гогољев „Вий“*, в: *Стратегије приповедања* (264-277). Beograd: Izdavačko javno preduzeće „Službeni glasnik“.
- Stojanova, Christina (2012) *A Gaze from Hell: Eastern European Horror Cinema Revisited*, в: Almer, P., Brick, E. & Huxley D. (ред.). *European Nightmares. Horror Cinema in Europe since 1945.* (225-234). New York: Wallflower Press.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, Дж. Кадиевич, «нечистая сила», градация страха, грех, наказание

Ključne riječi: N.V. Gogol', Đ. Kadijević, „nečista sila“, gradacija straha, grijeh, kazna

Sažetak:

U ovome radu provodi se usporedba pripovijetke *Vij* N.V. Gogolja (1835.) i filma *Sveto mesto* (1990.) koji je režirao jugoslavensko-srpski režiser Đorđe Kadijević. Glavni cilj rada je pokazati kako je devetnaestostoljetna pripovijetka adaptirana u reprezentativno filmsko djelo žanra horora snimljeno krajem prethodnog desetljeća 20. stoljeća. Utvrđeno je da je Kadijević napravio više od pukog preuzimanja dijelova fabule književnog predloška s ciljem njegove vjerne ekranizacije. On se usredotočio na one dijelove pripovijetke koji su imali potencijal postati osnovom za psihološki slojevit film strave u kojemu fantastične utvare i prikaze utjelovljuju i na vidjelo iznose mračne zakutke ljudske psihe. Kadijević je svojom slobodnom interpretacijom objedinio više Gogoljevih književnih djela, prenoseći time velik dio njegovog opusa u sferu kojoj on sam po sebi nije nužno pripadao.

Životopis autora rada:

Dominik Mačković je rođen 26. 8. 1996. u Zagrebu, gdje upisuje i završava Osnovnu školu „Susedgrad“ (kasnije OŠ „Dragutin Tadijanović) i opći smjer s dvojezičnim programom u X. gimnaziji „Ivan Supek“. Upisuje dvopredmetni studij ruskog jezika i književnosti i filozofije 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu te je trenutno redovan student četvrte godine preddiplomskog studija na obje studijske grupe.