

Петербургские повести Н.В. Гоголя в инсценировках российских драматургов и режиссеров

مohammed Wijdan Adnan Mohammed

جامعة ديالى (العراق)
الكلية الفنون الجميلة
قسم السينما والتلفزيون
البريد الإلكتروني : dr.wijdan@uodiyala.edu.iq

قصص بطرسبورغ للكاتب نيكولاي غوغول
وتجسيدها درامياً من قبل الممثلين والمخرجين الروس

م. د. وجدان عدنان محمد

مكان العمل : جامعة ديالى - كلية الفنون الجميلة
البريد الإلكتروني : dr.wijdan@uodiyala.edu.iq

Петербургские повести Н.В. Гоголя в инсценировках российских драматургов и режиссеров

Аннотация: Рассматриваются Петербургские повести Н.В. Гоголя в инсценировках российских драматургов и режиссеров. Среди произведений Гоголя, вышедших в 1830-х годах, выделяются пять его повестей, обычно называемых петербургскими. Эти истории были опубликованы в разное время. Первое издание «Портрета», «Невского проспекта» и «Записки сумасшедшего» появилось в 1835 году в сборнике Гоголя «Арабские». «Нос» был опубликован чуть позже, в третьем томе журнала Пушкина «Современник» в 1836 году. Второе издание «Портрета» было опубликовано в том же «Современнике» почти шесть лет спустя, в 1842 году. И, наконец, в первых собранных произведениях Н.В. Гоголя, также вышедших в 1842 году, появляется «Шинель».

Важной особенностью поэтики повестей Гоголя является причудливое соединение фантастики и реальности. В. Маркович отмечает, в повестях о Петербурге много примет фактической достоверности: «гоголевские зарисовки приближаются к документальным описаниям столицы, которые появились примерно в те же годы». Но, несмотря на документальность, конкретность описаний реальных локусов города, фантастика как бы «взрывает» обыденное и привычное. «В петербургских повестях фантастическое то и дело оказывается чем-то действительно существующим или, точнее, входящим в авторское и читательское представление о действительности», – пишет В. Маркович.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, Петербургские новости, кинематографическая трактовка, интерпретация, сравнение.

Среди произведений Гоголя, вышедших в 1830-х годах, выделяются пять его повестей, обычно называемых петербургскими. Эти истории были опубликованы в разное время. Первое издание «Портрета», «Невского проспекта» и «Записки сумасшедшего» появилось в 1835 году в сборнике Гоголя «Арабские». «Нос» был опубликован чуть позже, в третьем томе журнала Пушкина «Современник» в 1836 году. Второе издание «Портрета» было опубликовано в том же «Современнике» почти шесть лет спустя, в 1842 году. И, наконец, в первых собранных произведениях Н.В. Гоголя, также вышедших в 1842 году, появляется «Шинель».

Ю.М. Лотман отмечает особенность художественного пространства «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя. Исследователь обращает внимание на то, что в них как особый тип художественного пространства зарождается образ «пути». Герой перемещаются между пространством некоего «дома» (дом Башмачкина, маленькая комната Пискарева, бедная каморка Чарткова) и не-дома, «притворяющегося домом», воплощенном в казенном учреждении, департаменте, богатом доме, снятом Чартковым. Этот фиктивный дом Ю. М. Лотман обозначает как фантастическое не-пространство, «оно состоит из социальных, следовательно, знаковых элементов, но таких, которые, имея план выражения, принципиально лишены плана содержания» [6, с.268].

Исследователь отмечает: «Параллелизм фантазмагории хаотического быта, мнимо организуемого фантазмагорией бюрократических бумаг, с фантастикой космических сил, играющих в человеке, проявляется в их общей бесчеловечности» [6, с.274]. Так, например, «Нос сразу входит в два типа пространства – бытовое, которое в этой оппозиционной паре воспринимается как реальное, и другое – мнимое, фиктивное, в котором и все предметы становятся фиктивными, ибо наделяются заведомо несовместимыми свойствами», – указывает Ю.М. Лотман.

Важной особенностью поэтики повестей Гоголя является причудливое соединение фантастики и реальности. В. Маркович отмечает, в повестях о Петербурге много примет фактической достоверности: «гоголевские зарисовки приближаются к документальным описаниям столицы, которые появились примерно в те же годы» [8, с. 205]. Но, несмотря на документальность, конкретность описаний реальных локусов города, фантастика как бы «взрывает» обыденное и привычное. «В петербургских повестях фантастическое то и дело оказывается чем-то действительно существующим или, точнее, входящим в авторское и читательское представление о действительности», – пишет В. Маркович [8, с.209].

Размытие границ между реальностью и фантастикой определило двойственность знаков: «знаки включены у Гоголя в калейдоскопическую игру колеблющихся двойных смыслов» [8, с.200]. Неоднозначность, связанная с трактовкой событий, пронизывает все повести цикла. Так, например, сцена ограбления в финале повести «Шинель», где «реальное и фантастическое до такой степени уподобляются друг другу, что разграничить их уже вряд ли возможно» [8, с.168], вызывает неоднозначную трактовку происходящего. Читатель может поддаться влиянию городских слухов и поверить в то, что сам Башмачкин с того света мстит своему обидчику – значительному лицу, а может прислушаться к ироническому подтексту автора, заключенном, как отмечает В. Маркович, в деталях, связанных с упоминанием о том, что «значительное лицо» перед тем, как его ограбили, выпило вина два бокала, и о том, что «приведение с преогромными усами» напоминало грабителей Башмачкина. В повести «Нос» исчезновение границы между сном и явью и создает ее фантастический мир во всем его своеобразии. В черновой редакции повесть заканчивалась пробуждением героя, а все происходящее оказывалось всего

лишь сновидением. Но в печатном варианте писатель оставляет логику абсурдного сновидения, в то время как в финале нос чудесным образом возвращается на место.

Ю. В. Манн отмечает, что особенность гоголевской фантастики в том, что «собственно доброй фантастики его творчество не знает (известная амбивалентность злой ирреальной силы, скажем, черты простодушия, беспомощности, глупости в гоголевском образе черта при его комической подаче, – это явление особое)» [7, с.73]. Исследователь подчеркивает: "Божественное в концепции Гоголя естественно, это мир, который развивается естественным образом. Напротив, демоническое - это сверхъестественное, мир, который выходит из колеи. Гоголь – особенно отчетливо начиная с середины 30–х годов - воспринимает демоническое не как вообще зло, а как алогизм, как «нарушение природы» [7, с. 74].

Особенность сюжета повестей проявляется в соединении, симбиозе, как указывает В.М. Маркович, «двух популярнейших форм городского фольклора - анекдота и легенды». Анекдотическая форма выражается в фабуле, представляющей изложение экстраординарных, но, в то же время, действительных происшествий повседневной жизни, а также в неожиданности концовки. Близость к легенде проявляется в вере повествователя в реальность происходящего. «Подобная вера создавала в фольклорном сознании целый легендарный мир, где жизненный материал деформировался, совершенствовался, преображался в духе народных идеалов и ожиданий. Мир гоголевских повестей тоже пластичен и податлив – порой почти как в народной легенде» [8, с.189].

О.Г. Дилакторская в своем исследовании, посвященном природе фантастического в повести «Нос», тоже указывает на использование Гоголем

анекдотической коллизии при создании образов, сюжетов, конфликтов произведений. Исследователь отмечает и использование фольклорной традиции в повестях. О.Г. Дилаторская пишет: «Мотив порчи, мотив хлеба, мотив водки, мотив мнимого недуга, мотив снотолкований, мотив «профессионального» поведения доктора и цирюльника, «мистические» число и день недели - все это пародийный ответ элементов народно-бытовой культуры, социальных нравов, предрассудков и суеверий времени» [5].

И еще одна важная особенность, связанная с образом мира, отличает «Петербургские повести», – это тяготение к мифу, «глубинная правда о мире зачастую прямо соприкасается с древними мифологическими представлениями о нем» [8, с.215]. В повести «Портрет» – отражение традиционного для христианской мифологии представления об одержимых бесами. В «Шинели» отражается языческий обычай хоронить вместе с предметами, важными для покойного. Мотив холода сближает Петербург с образом Аида, царства мертвых.

С мифологизацией, отмечает В. Маркович, «связаны все особенности повестей, - смешение реальности и фантастики, возможность внезапных сближений и объединений разнородного, колебания между устным и письменным словом, подвижность границ между различными ликами и речевыми манерами повествователя. И, конечно, прямое вовлечение в повествование стихий городской молвы, открытое сближение гоголевских сюжетов с легендой, анекдотом, былиной, апокрифом» [8, с.203].

Таким образом, «Петербургские повести» явились важным этапом в идейном и художественном развитии Гоголя, в них нашли отражение такие особенности поэтики, как смешение реального и фантастического, связь с романтической и фольклорной традицией.

«Шинель» – одна из петербургских повестей, она была напечатана в 1842 году. Экранизация повести осуществлена в 1959 году, постановка Алексея Баталова и режиссера Е. Сердечкова, в главных ролях: Ролан Быков, Ю. Толубеев, А. Ежкина, Е. Понсова, Г. Тейх.

Алексей Баталов связывал идейное содержание повести с проблемой уважения и любви к человеку: «Если бы Башмачкин вызывал умиление, не поразило бы столь властно это маленькое странное сочинение самых искренних и честных людей. Мне кажется, за этой историей стоит нечто куда более важное, вечное, драгоценное, что имеет особое значение и смысл и выделяет «Шинель» из всей русской литературы. В этой повести ясно и твердо сказано, как христианин Вы должны в каждом видеть человека, любить любого человека в каких бы низах он не обретался. Так написать под силу было только ему, Гоголю» [1].

Петербургские повести объединяет образ северной столицы – Петербурга, который подробно, с документальной точностью, описывается Н.В. Гоголем. Писатель акцентирует внимание на суровом, мрачном климате города: «...петербургское серое небо»; «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров» [3, с.55].

Режиссер передает настроение Петербурга через образ Акакия Акакиевича, который согнутый, скукоженный, в старой шинели идет на службу, причем он один на всей улице. В фильме присутствует музыка, которая с каждой секундой становится громче и грубее, усиливая суровость, мрачность и холод зимнего Петербурга (фрагмент из фильма 5:52 – 7:03).

Обратим внимание на другой фрагмент фильма (40:46 – 41:49). Башмачкин в новой шинели идет с прямой спиной, ветер, кажется не таким сильным, как в первом фрагменте, а также фоном, дополняющим приподнятое настроение героя, звучит веселая, торжественная музыка. Если в первом эпизоде Петербург показан суровым, враждебным к своим жителям, спрятавшимся по домам, и Акакий Акакиевич одиноко бредет по улице, то во втором фрагменте появляются люди. Сопоставление этих двух фрагментов фильма показывает, как меняется настроение героя и его восприятие города. Петербург, как будто бы стал благосклоннее к нему, принял в свои ряды.

Н.В. Гоголь описывает титулярного советника как одинокого, незащитного, униженного человека, но у него есть свое любимое дело, в которое он погружается полностью. «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, - нет, он служил с любовью. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [3, с.57]. Обратим внимание на внешность Акакия Акакиевича, «низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...» [3, с.59]. Приметим, что у Башмачкина была не совсем понятная речь, он не умел излагать своим мысли «Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» [3, с.59]. Таким мы видим главного героя в повести.

Образ Акакия Акакиевича можно проследить на всем протяжении фильма, но мы обратимся только к одному из эпизодов (09:30 – 13:05), так как именно здесь мы видим отношение чиновников к главному герою, отношение Башмачкина к работе и конечно можно сравнить внешность Акакия Акакиевича с описанием в повести. Ролан Быков практически без слов играет своего героя, все эмоции он показывает с помощью жестов, особое внимание уделяется глазам, с помощью взгляда зритель может понять те чувства, которые испытывает главный герой. Если у Гоголя Акакий Акакиевич изображен несколько безобразным и вызывающий жалость, то Баталов показывает героя приятным и человечным. В тексте и в фильме есть сцена, где Акакий Акакиевич произносит слова: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» [3, с.61]. Тем самым он говорит: я брат твой. Эту мысль режиссер доносит до зрителя с помощью взгляда, который показывает крупным планом, а также в этот момент начинает играть музыка, усиливающая эмоциональное воздействие эпизода.

Таким образом, можно сказать, что образ Акакия Акакиевича Башмачкина схож в обоих произведениях, но А. Баталов все же немного делает главного симпатичнее и приятнее.

Важную роль в повести играет сама шинель. До того, как Башмачкин не задумывался о новой шинели, в его жизни не было никакой цели, он проживал обычные, монотонные дни. В тексте дано описание и старой, и новой шинели. «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом. В самом деле, она имела какое-то странное устройство: воротник ее уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачиванье других частей ее» [3, с.63]. Через описания шинели читатель понимает положение чиновника в обществе и его круг общения. Рассмотрим

фрагмент из фильма (6:40 – 6:43; 7:08 – 7:30). В первом эпизоде обращается наше внимание на дырку, которая находится рукаве, и на воротник шинели, режиссер показывает их крупным планом. Во втором эпизоде над капотом Акакия Акакиевича подшучивает гардеробщик. Он говорит, что лучше бы Башмачкин сам вешал шинель, а то развалится. Такой мы видим старую шинель и неуверенного Акакия Акакиевича.

Обратим внимание на поведение героя в новой шинели: «Между тем Акакий Акакиевич шел в самом праздничном расположении всех чувств. Он чувствовал всякий миг минуты, что на плечах его новая шинель, и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия» [3, с.65]. Можно сказать, что новая шинель равна «новому» Акакию Акакиевичу. Он стал уверенным, повеселел, а в департаменте сразу обратили на него внимание.

В фильме есть фрагмент, который додуман режиссером (37:04 – 37:50), в тексте он связан с восприятием Акакия Акакиевича своей будущей шинели: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, - и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» [3, с.67]. Режиссер как бы накладывает это восприятие, мечты героя на реальность: если в повести Башмачкин любит шинель, повесив ее бережно на стену, то в фильме он кладет ее с собой на кровать, трепетно прижимает к себе, смущается, переодеваясь при ней. Некоторые критики не одобрили такой интерпретации, они обвинили Баталова в неуважении к русской классике, хотя режиссер близок к тексту.

Обратимся к самому спорному, вызывающему разные точки зрения, эпизоду в повести: кража шинели у значительного лица после смерти Башмачкина.

В тексте Н.В. Гоголя фантастика присутствует в виде слухов: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы - словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» [3, с.68].

В повести однозначно присутствует фантастическое, Гоголь вводит такой фрагмент и говорит о возмездии и о том, что все мы равны.

Баталов конкретно отвечает на вопрос про фантастический конец (фрагменты 53:43 – 53:55; 1:08:48 – 1:09:12). В первом эпизоде зрителю показывают лицо вора, который украл шинель у Акакия Акакиевича. Во втором эпизоде также видно лицо вора, который крадет шинель у значительного лица, и это оказывается один и тот же человек. После кражи шинели у значительного лица появляется вдруг Башмачкин с громким смехом. А потом следует сцена с телегой, на которой везут гроб с телом героя. Эпизод раскрывает тему возмездия и наказания по заслугам. После того, как отмщение произошло, душа Акакия Акакиевича Башмачкина успокоилась.

Сравнительный анализ ключевых сцен и образов повести и кинопостановки показал, что фильм А. Баталова созвучна с повестью Н.В. Гоголя, воплощает идеи писателя в визуальные картины, акцентируя внимание на образе и атмосфере Петербурга и окружении Башмачкина.

Повесть «Нос», по мнению литературоведов, занимает одно из центральных мест в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. С.Г. Бочаров писал: «Главной идеей является идея замещения и вытеснения личности человека вещью» [2, с. 296].

Повесть была напечатана в журнале «Современник» в 1836 г., фильм Ролана Быкова был снят в 1977 году.

Фильм открывает образ Петербурга, режиссер показывает не лицевую и парадную сторону города, а неприглядные бытовые картины: дворники метут дворы, торговцы продают птиц, извозчики тащат зимние повозки на санях по весенним лужам, нищие просят милостыню. Фоном звучит спокойная музыка и звон церковных колоколов.

В повести Н.В. Гоголя изображены реалии Петербурга, например: «... живущий на Вознесенском проспекте...» [3, с.31]; «Он решился идти к Исаакиевскому мосту ...» [3, с.30]; «...имел обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту...» [3, с.34]; «...остановилась перед Казанским собором...» [3, с.33]. Эта документальность изображения перекликается с фантастическими, нереальными событиями. Известно, что изначально фантастическое в повести объяснялось тем, что происшествие случилось во сне, затем писатель снимает это объяснение в повести, но оставляет абсурдную логику сновидения в описании событий.

Сон в повести является отражением страхов героев. В одно и то же утро просыпаются два противоположных, но в то же время тесно связанных событийно героя: цирюльник Иван Яковлевич и майор Ковалев. У цирюльника вдруг в хлебе оказывается нос, и герой пытается установить причинно-следственные связи, выясняя в уме, как это могло произойти.

Догадка жены: «Где это ты, зверь, отрезал нос? - закричала она с гневом. - Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой! Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся» [3, с.29], – принимается как единственное объяснение случившегося. Майор Ковалев просыпается с совершенно гладким

местом вместо носа: «... к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место!» [3, с.28]. Он также начинает предполагать, что могло случиться.

В фильме обоих героев играет один и тот же актер – Ролан Быков, тем самым вводится мотив двойничества, намекая на соотнесенность героев друг с другом не только через событийный рад: один мог отрезать у другого нос.

Герои раскрываются друг через друга, хотя, казалось бы, они совершенно противоположны. Цирюльника совершенно не заботит его социальный статус, он не следит за своим внешним видом: «был пьяница страшный» [3,с.32]. И хотя каждый день брил чужие подбородки, но его собственный был у него вечно небрит. Фрак у Ивана Яковлевича был пегий; то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился, а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки» [3, с.33]. Майор Ковалев, наоборот, очень много времени уделял своей внешности, заботясь о ее безукоризненности: «воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален. Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских и уездных землемеров» [9, с.35]. В фильме режиссер делает акцент на противоположности этих героев, используя прием монтажа. В фильме присутствует и еще один двойник героев (его тоже играет Ролан Быков) – мужик, вызывающий недоумение у дворников, так как ведет по лужам лошадь, запряженную в сани. Образ мужика, с одной стороны, усиливает абсурдность происходящего, с другой стороны, режиссер, выбирая одного актера для трех ролей, ставит в один ряд и мужика, и цирюльника, и майора Ковалева, утверждая мысль о том, что все равны перед богом.

Автор фильма вводит образ зеркала, усиливая мотив двойничества. В повести Гоголя также присутствует мотив зеркала: Майор Ковалев первым

делом, когда просыпается, берет в руки зеркало, чтобы посмотреть, исчез ли прыщ на носу, который соскочил вечером, но видит, что с лица исчез и сам нос. Чтобы найти причину, Ковалев начинает вспоминать события, при которых он мог его потерять.

Ролан Быков сосредотачивает внимание зрителя на разбитых зеркалах, в которые смотрит майор Ковалев, отражаясь во всех его осколках.

Возникает ассоциация: где же настоящий Ковалев? Как его отличить от другого? И получается, что эта история о том, как человек потерял самого себя. Чтобы нос вернулся на свое место, необходимо следовать Евангельской заповеди: «Ибо вот, Царствие Божие внутрь вас есть» (Евангелие от Луки 17:21), но майор Ковалев озабочен внешним, а не душой своей. Возвращение носа не говорит о том, что Ковалев поменял свои взгляды на жизнь, а просто закрепляет его как «внешнего» человека.

В фильме акцентируется внимание на религиозных праздниках. В самом начале фильма звучат колокола, нищие сидят у храма, прося милостыню. События повести начинаются 25 марта, т.е., в день Благовещения. «Благовещение – это день благой вести о том, что нашлась во всем мире людском Дева, так верующая Богу, так глубоко способная к послушанию и к доверию, что от Нее может родиться Сын Божий» [4, с.448].

Можно догадаться, что события к тому же происходят во время Великого поста, когда человек очищается духовно, готовясь к празднованию Пасхи, означающей воскресение Христа. В повести Н. Гоголь просто указывает дату начала злоключений Ковалева и дату «возвращения» носа на его прежнее место, не акцентируя внимание на празднике. Единственное явное указание, цирюльник живет на Вознесенском проспекте, а Ковалев идет за «беглецом» в Казанский собор, где идет церковная служба. В повести противопоставляются

два мира: пустой храм и людной Невский проспект, что характеризует общество, заботящееся о социальном статусе, о внешней красоте, а не о душе.

В фильме показан старинный обычай, соотносимый с праздником Благовещения: люди выпускают на волю птиц из клеток. Эта традиция связана с верой людей в то, что, птицы, истосковавшись по воле, полетят прямо к Богу и попросят у него за своих спасителей, даровавших им свободу (50:11 – 52:27). Эпизод с птицами сопровождается русской народной песней «Уж как нынешние люди / Они молоды, лукавы», в которой поется о том, что из-за слухов, что красна девица не ночевала дома, а уехала с молодым извозчиком, отец посадил ее в темницу [9, с.438-452]. Песня, с одной стороны, вводит мотив, связанный со слухами о носе, разгуливающем по городу, с другой стороны, усиливает мотив несвободы, «темницы» для души.

В повести Н.В. Гоголя герой после «возвращения» носа продолжает праздную, веселую, бездуховную жизнь, для него ничего не изменилось. В фильме же Ролан Быков решает судьбу майора Ковалева иначе. Главный герой женится, получает орден Владимира 3 степени, становится статским советником и занимает вице-губернаторское место, но затем умирает в праздник Благовещения от переизбытка чувств. События в повести начинаются двадцать пятого марта, а заканчиваются седьмого апреля, а это даты Благовещения, только в соответствии с разным летоисчислением. Б.А. Успенский указывает: «Майор Ковалев обретает нос на своем лице 7 апреля. В настоящее время это тот же день Благовещения, но по грегорианскому, а не юлианскому календарю: 7 апреля по новому стилю соответствует 25 марта по старому» [10, с.74]. Исследователь считает, что важное значение имеет именно «промежуток времени, отделяющий одноименные православные и католические праздники», так как он «может считаться «нечистым», как бы

несуществующим» [10, с.74]. Вся чертовщина, которая происходила с Ковалевым уместилась именно в этот промежуток, а он поддался ей, ища спасение вовне: дает объявление в газету, идет к частному приставу, приглашает доктора, тогда как вначале нос «ведет» его именно в собор, давая ему шанс на спасение. Однако в соборе герой «никак не в силах был молиться», а, как и на Невском проспекте, обращал внимание больше на дам.

Старуха на кладбище говорит: «Хорошо умирать в праздник, не каждому так повезет». Режиссер, таким образом, дает возможность герою очистить душу от мирских грехов. Смерть становится избавлением души от грехов.

Таким образом, экранизация Ролана Быкова в основном следует сюжету повести Н.В. Гоголя, но имеет важное отличие, связанное с финалом произведения. Режиссер утверждает смертью героя мысль о том, что стремление к чинам и наградам закрывают от человека истинную ценность жизни, утверждают ложную свободу.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам. Литература и кино – тесно взаимосвязанные два вида искусства, поэтому через привлечение экранизаций на уроки литературы учитель может решить целый ряд задач. При помощи интегративных связей литературы и кинематографа расширяется представление о возможных путях интерпретации произведения, формируется читательский вкус и умение сопоставить его со «зрительским», развивается умение сопоставлять литературные образы с их киноверсиями, активизируется интерпретационная мотивация читателя к поиску новых смыслов текста и жизни.

Сравнительный анализ повестей «Нос» и «Шинель» и их экранизаций показал, что режиссеры (Ролан Быков и Алексей Баталов) близки к пониманию позиции Н.В. Гоголя, учитывают стилистику повестей, и сюжетные расхождения не отрицают, а усиливают идею автора.

Источники

1. Баталов, А. В. «Шинель» Библейский сюжет [Электронный ресурс] / А. В. Баталов // Телеканал Культура – Режим доступа: <https://www.youtube.com/> (Дата обращения 14.01.2022)
2. Большакова, Н. В. Профессиональная подготовка учителя русского языка и литературы : науч. изд. / Н. В. Большакова, И. В. Полковникова, Л. М. Попкова. – Псков : ПГПИ, 2003. – 70-72 с.
3. Гоголь, Н. В. Петербургские повести (сборник) / Н. В. Гоголь. – Москва : Азбука, 2018. – 5 - 68с.
4. Дементьев, Д.В. Благовещение Пресвятой Богородицы / Д.В. Дементьев. – Москва : Сретенский монастырь, 2009. – 448 с.
5. Доманский, В. А. Литература и культура : Культурологический подход к изучению словесности в школе / В. А. Доманский. – Москва : ФЛИНТА, 2015. – 368 – 377 с.
6. Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Александра. – Таллин, 1992. С. 268-289.
7. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – Москва : Художественная литература, 1988. – 67-75 с.
8. Маркович, В. М. «Петербургские повести Н. В. Гоголя» : монографи // Моркович Владимир Маркович. – Москва, 1989. 150-216 с.
9. Пушкин, А.С. Песни необрядовые: [Записи песен, сохранившиеся в собрании песен П. В. Киреевского] / А.С. Пушкин. – Москва : Academia, 1935. – 438-452 с.
10. Успенский, Б.А. Время в гоголевском «Носе» («Нос» глазами этнографа) / Б.А. Успенский. – Москва : Common place, 2018. — 73-91 с.

قصص بطرسبورغ للكاتب نيكولاي غوغول و تجسيدها دراميا من قبل الممثلين والمخرجين الروس

المستخلص

يتناول البحث أعمال غوغول المنشورة في ثلاثينيات القرن التاسع عشر والتي تتمثل خمس من قصصه، وتسمى عادة قصص سانت بطرسبرغ. تم نشر هذه القصص في أوقات مختلفة. ظهرت الطبعة الأولى من "بورترية" و"نيفسكي بروسبكت" و"ملاحظات مجنون" عام 1835 في مجموعة غوغول "العرب". نُشرت رواية "الأنف" بعد ذلك بقليل، في المجلد الثالث من مجلة بوشكين "سوفريمينيك" عام 1836. نُشرت الطبعة الثانية من "بورترية" في نفس مجلة سوفريمينيك بعد ست سنوات تقريباً، في عام 1842. وأخيراً، في الأعمال المجمعة الأولى للكاتب غوغول، الذي نُشر أيضاً عام 1842، بعنوان "المعطف".

من السمات المهمة لشعرية قصص غوغول المزيج الغريب بين الخيال والواقع. يلاحظ ماركوفيتش أنه يوجد في القصص حول سانت بطرسبرغ العديد من علامات الأصالة الواقعية: "رسومات غوغول قريبة من الأوصاف الوثائقية للعاصمة التي ظهرت في نفس السنوات تقريباً". ولكن على الرغم من الأوصاف الوثائقية الملموسة للمواقع الحقيقية للمدينة، يبدو أن الخيال العلمي "ينسف" المؤلف والمؤلف. ماركوفيتش: "في قصص سانت بطرسبرغ، يتبين أن الخيال بين الحين والآخر هو شيء موجود بالفعل، أو بالأحرى، مدرج في فكرة المؤلف والقارئ عن الواقع. الكلمات المفتاحية: نيكولاي غوغول، قصص سانت بطرسبرغ، التفسير الدرامي، التفسير، المقارنة.