УДК 82-31

РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ» В ИТАЛЬЯНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА А. ЛАТТУАДЫ «ШИНЕЛЬ» («IL CAPPOTTO», 1952)

Е.В. Бельская
Научный руководитель: В.С. Киселев,
доктор филологических наук, профессор (ТГУ, г. Томск)

В статье рассматривается соотношение художественного фильма Альберта Латтуады «Шинель» («Il cappotto», 1952) с повестью Н.В. Гоголя «Шинель». На основе сопоставительного анализа основных эстетических и идеологических элементов и использованных художественных средств определяется специфика рецепции творчества Н.В. Гоголя в неореалистическом направлении итальянского кинематографа.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь; «Шинель»; кинематограф; итальянский неореализм.

Вопрос уникальности гоголевского мировидения, во многом предшествовавшего художественным и философским поискам в XX и XXI вв., остается открытым. Исследователями предпринимались попытки сопоставительного анализа текстов Гоголя и художников иных культурных и исторических эпох, национальностей, мировоззренческих установок. Особый интерес представляют рецептивные произведения, созданные другими национальными авторами: наряду с актуальностью гоголевского текста для киноэстетики (с ее возможностью представить для реципиента художественный мир произведения во всей его полноте – визуальность, пластичность, динамика и т.д.) встает вопрос об универсальности поднимаемых русским писателем проблем.

Для начала нам видится важным представить и описать среду, в условиях которой был создан рассматриваемый художественный фильм, – ситуацию времени, культуры, индивидуальных мировоззрений. На основе этого выделяются характеристики, позволяющие говорить о наличии контактной связи, определяющейся сходством эпох не только на общественно-историческом уровне (переходные состояния в социальном и культурном развитии страны и мира; перестройка национального самосознания; масштабные исторические события), но и на биографическом и эстетико-художественном (периоды рубежного положения обоих художников в процессе смены парадигм искусства).

Альберто Латтуада был самым молодым режиссером из группы т.н. «каллиграфистов». Это направление возникло наряду с зарождающимися неореалистическими работами как реакция на период застоя в развитии итальянского киноискусства, после падения фашистского режима. Во

время последнего кино создавалось преимущественно по политическому заказу, либо штамповались безвкусные, массово потребляемые легкие комедии. За редкими исключениями, художественная составляющая в таких произведениях редуцировалась.

Центральной для каллиграфистов становится проблема кинематографического языка. На фоне отмеченного выше периода застоя итальянское кино заметно отставало в своем развитии от других европейских кинематографий, потому актуализируется вопрос выработки собственной стилистики и формы. Уходя от реалий жизни Италии 40-х годов и выступая против официального кино, каллиграфисты сосредоточили свое внимание на задаче «превратить кино в послушное орудие, с помощью которого можно высказывать наиболее сложные мысли и чувства» [Теплиц 1974: 163]. Отсюда возникает интерес к искусству прошлого: в первую очередь, исходя из задач визуального плана, к живописи мастеров эпохи Возрождения и барокко.

Ежи Теплиц в своей работе по истории мирового кинематографа выделяет две причины пристрастия каллиграфистов к литературе XIX века. Во-первых, на его взгляд, наиболее важное – это поиск режиссерами «примеров стилистического совершенства» в литературных произведениях; их стремление к созданию фильмов со столь же завершенной композицией и структурой, какими обладает литература. Во-вторых, поиск подробного, реалистического описания людей, фона, обычаев и нравов как проявление «тоски по реалистическому изображению действительности, по поискам жизненной правды и достоверности» и в некоторой степени «желания уйти от реальности фашистского режима, от будней 40-х годов» [Теплиц 1974: 164].

Параллельно зарождается тенденция к полному отождествлению искусства и внехудожественной реальности, что привело к становлению нового направления – итальянского неореализма. Ю.М. Лотман, назвавший его «поэтикой “отказов”» («отказ от стереотипного киногероя и типичных киносюжетов, отказ от профессиональных актеров, от практики “звезд”, отказ от монтажа и “железного” сценария, отказ от “построенного” диалога, отказ от музыкального сопровождения»), отмечает, что реализация принципов данного искусства с его претензией на безусловную правдивость, внехудожественность, становится возможной только «на фоне памяти». Бескомпромиссный язык искусства «голой правды» мог восприниматься таковым лишь при условии высокого культурного уровня реципиента. Будучи «демократично по идеям», такое искусство становится «слишком интеллектуальным по языку» [Лотман 1973: 17]. В ходе борьбы с этим киноискусство приходит к традиционному, отчасти примитивному, но близкому и понятному зрителю художественному языку; например, через возрождение на экране

жанров комедии масок и оперы. Зигфрид Кракауэр отмечал «уличность» действия в неореалистических картинах, когда социальная тематика превалирует над частной, личные конфликты сменяются проблемами «широких масс». «Когда на улицах творят историю, улицы сами просятся на экран», – писал он [цит. по: Теплиц 1974: 171].

В творческой биографии Альберта Латтуады прослеживается закономерный интерес именно к литературным произведениям – начиная с его первой экранизации по повести Э. де Маркио «Джакомо-идеалист» («Giacomo Pidealista», 1942) и заканчивая рядом кинематографических воплощений произведений русской литературы – «Буря» («La tempesta», 1958; по повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка»), «Степь» («La steppa», 1962; по одноименной повести А.П. Чехова), «Собачье сердце» («Cuore di cane», 1976; по одноименной повести М.А. Булгакова). Сохранились публикации самого режиссера в журнале «Cinema», позволяющие говорить о его близком знакомстве с текстами Гоголя. «Il cappotto» уже воплощает некоторые элементы зарождающегося неореализма на содержательном уровне, однако касательно формы Латтуада придерживается каллиграфистских принципов.

Как писал сам Латтуада, «гений Гоголя – корень, из которого расцвели десять-двенадцать эпизодов, отсутствующих в новелле» [цит. по: Cosulich 1985: 97; перевод Ч. Де Лотто]. Например, в сценарий «Шинели» добавляется сюжетная линия, связанная с деятельностью мэра и чиновников по строительству грандиозного памятника на месте древнего города. Иллюзорный, нереализуемый из-за условий социальной действительности проект нового центра на месте руин становится символом поиска выхода для послевоенной страны. Здесь также явно прослеживаются аллюзии на сюжет гоголевской пьесы «Ревизор» (сцены заседания чиновников с мэром во главе), что подчеркивает проблематичность поставленного вопроса и абсурдность ситуации. Элемент абсурдности окружающей действительности, неподвластной познанию человека и трансформации с его стороны, проявляется практически во всех текстах Гоголя, подчеркивая конфликт личности и внешнего мира. Те же мотивы можно проследить и в экранизации Латтуады в противопоставлении жизни частного человека и требований тиранического режима власти. В раскрытии данной темы наблюдается реминисценция к образу капитана Копейкина из поэмы «Мертвые души»: в фильме появляется ветеран войны, обращающийся к главному герою (по ошибке приняв его за «значительное лицо») с вопросом о пенсии.

Продуктивно переосмысляя повесть Гоголя, фильм актуализирует социальные и духовно-нравственные проблемы, которые, выходя за рамки заданной реальности, обретают универсальный, общечеловеческий характер. Это отмечал и сам режиссер, говоря, что «реализм контраста

между значительным лицом, символом тирании и слепоты бюрократии, и несчастным, наивным переписчиком, выходит за пределы контингентной ситуации» [Comizio 1953: 10; перевод Ч. Де Лотто].

Перенос гоголевского сюжета на инонациональную почву происходит органичным путем. Переработка ключевых элементов повести (от характера главного героя и фабулы до общих мотивов и проблематики творчества писателя) происходит с максимальным вниманием к первоисточнику. Главным образом это отражено в рецепции образа «маленького человека» Акакия Акакиевича. Сохраняется полисемантичная повторяющаяся номинация героя – Кармине де Кармине; его род деятельности – переписывание бумаг; социальный статус мелкого чиновника, «незначительного лица». Данные элементы акцентируются в фильме посредством проработки отдельных деталей. Например, переписывание как мировоззренческая позиция, тактика жизнестроительства, усиливается мимикрией – во всех сценах с чиновниками, находясь на втором плане, Кармине максимально точно повторяет все их движения, жесты и даже мимику. Мотив переписывания развивается в эпизоде, где главный герой ведет протокол заседания чиновников. Переписывание незначительных высказываний мэра, вроде ругательств, подчеркивает «выпадение» героя из окружающей его действительности.

В работе над сценарием итальянской «Шинели» принял участие Чезаре Дзаваттини, известный сценарист, внесший немалый вклад в развитие неореализма. Как отмечает Теплиц, под его влиянием в фильме можно обнаружить следующий неореалистический прием, приближающий съемку к документальной: единый кадр без монтажа, когда камера неотрывно «следует» за актером. В случае «Il cappotto» этот прием помогает заменить биографический контекст главного героя в начале. В одной из открывающих сцен показан путь Кармине на работу, когда он идет по холодным и мрачным улицам города. Присутствие этого героя, факт его существования, замечает только оператор, выполняющий в данном случае роль нарратора. Возможно, отход от литературного первоисточника здесь связан со сложностью визуализации текста (например, эпизод выбора имени Акакия), однако это отступление органично встраивается в общее раскрытие конфликта между маленьким человеком и механическим, чуждым окружающим миром.

В произведениях Н.В. Гоголя можно выделить два места действия – столица, центр государства (Петербург), и типизированный русский провинциальный город. Объединяющей характеристикой этих двух топосов является бессмысленность и пустота за внешне насыщенным течением жизни, наиболее ярко проявляющиеся в цикле «Петербургские повести». Эти же черты прослеживаются и в других текстах Гоголя.

Например, в «Мертвых душах» жители губернского городка NN предстают в авторском сатирическом изображении следующим образом: «Они все были добрый народ, жили между собою в ладу… <…> Беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и короткости», «все было очень семейственно» [Гоголь 2012: 147]; но в ходе повествования раскрывается вся иллюзорность и пустота этого внешнего благосостояния. В комедии «Ревизор» сама ситуация, в которой показаны городские чиновники, является обманной и переворотной («*Городничий*. Эка в самом деле оказия! До сих пор не могу очнуться от страха» [Гоголь 2003: 47]).

Петербург Гоголя представляет собой максимально отчужденное, враждебное для человека пространство. Город строит свою иллюзию добропорядочности, которая вскрывается через мелкие детали – например, в «Невском проспекте» это выражено мотивом лабиринта и плутания («долго он искал дома… он два раза прошел улицу и не знал, перед которым остановиться. Наконец, один показался ему похожим…» [Гоголь 1938: 31]. Провинциальный город, в сущности, мало отличается от столицы – тот же обман, претензия на правдоподобие, и то же непонимание и чуждость для обычного человека, выражающееся больше через связи «я-другой» с жителями. Петербург – темное, поглощающее человека пространство, в котором стираются все грани между реальным и ирреальным.

Практически «дословно» воплощая на экране вышеуказанные характеристики Петербурга, Латтуада актуализирует имманентную русской литературе традицию в новых условиях. В сценах городских пространств доминируют визуальные акценты на категориях чуждости (высокие, неприступные каменные строения на улицах), одиночества главного героя (пустынные площади, заметенные снегом, со скудным фонарным освещением в темноте), пустоты (например, на мосту, где разворачиваются сцена преступления и финал, практически нет посторонних людей, за исключением самих актеров). Однако, наряду с этим, проявляется и каллиграфистская черта творчества режиссера: в сцене, когда Кармине отправляется в новой шинели на празднование Нового года к мэру, природные условия становятся параллельным отражением состояния главного героя. По пути туда он пытается спрятаться от дождя, как бы блуждая по городскому лабиринту от укрытия к укрытию; во время самого праздника за окном наблюдается капель; после, пережив стыд и разочарование в действительности, где его не слышат и не замечают, Кармине снова попадает в жуткую метель, когда и происходит роковая потеря шинели.

Таким образом, происходит в некоторой степени «вписание» русского текста в реалии итальянской истории; поэтому местом действия фильма становится провинциальный город Павия на севере Италии, время –

приблизительно 1930-е гг., расцвет фашистского режима. Однако точные координаты не столько призваны акцентировать национальный компонент, сколько, наоборот, в связи с обращением к инонациональному тексту другой эпохи придать характер вневременности, некой универсальной притчи [Де Лотто 2004: 310–311]. Следуя каллиграфистским принципам изобразительности, Латтуада встраивает в пространство кадров небольшие детали-намеки (например, фашистский лозунг «Порядок и пример – самые лучшие формы авторитета» над столом секретаря; название города Павия на громкоговорителях в кульминационной сцене проезда гроба с Кармине поперек торжественной демонстрации). Такой подход позволяет режиссеру представить русскую северную столицу и северный итальянский город как сущностно единые топосы, выходящие за рамки исключительно компонента национальной культуры; их роль повторяется вне зависимости от конкретных исторических и социальных ситуаций.

Павия, знаменующая расцвет антигуманного режима и отношения, оказывается, как и Петербург, чуждым для героев миром, в который они заброшены; это внешняя, самостоятельная, имперская сила, над которой не властен человек («Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» [Гоголь 1938: 45]). Коварство светского общества, социальное неравенство и пошлость быта – те условия пространства, которые определяют существование жителей. Такая среда дискредитирует личность; самостоятельность нивелируется не только в неспособности действовать, но и в неспособности нести ответственность.

В связке с сюжетом реализуются и гоголевские проявления инфернального начала: это сцена открыто мистического появления призрака Кармине в финале. У Гоголя призрак бедного чиновника не обретал явных «нереальных» характеристик (вроде парения над землей, как в фильме) и подталкивал к метафорическому прочтению. Латтуада же делает его прямым «послаником» совести с того света, тем самым наделяя финал истории иным смыслом. Мэр, встретившись с признаком Кармине, проходит своеобразный катарсис, осознает свою вину перед другим, а также порочность системы режима и в перспективе системы мироустройства в целом. Он приходит к раскаянию: отказывается от своей роли власть имущего («я больше не мэр, я обычный человек») и, осознавая личную ответственность за свое существование, дает клятву попытаться изменить этот ужасный порядок.

Экранизация Латтуады отличатся более жизнеутверждающим настроением и вносит в рецепцию истории об Акакии Акакиевиче социальный пафос. Для итальянского режиссера главный герой «Il cappotto» становится неким мучеником, через тягость собственной жизни задавшим вектор позитивных изменений для остальных. Прочувствовав в

классическом русском тексте общечеловеческие интенции, Латтуада опирается на них для личного поиска ответа на вопрос о будущем Италии. И если тексты Гоголя замыкаются в безысходной ситуации, где человеку не дано права выбора и шанса на изменения, то открытый финал фильма итальянского режиссера лишь ставит конкретный вопрос. Трагедия жизни частного человека, его личный конфликт с миром, переориентируется на решающее столкновение индивида с историей. Последняя, как и картина мира в целом у Гоголя, наделяется чертами абсурда, чуждости, но вопрос о степени ее «неподвластности» человеку остается открытым.

Таким образом, проследив влияние литературного произведения на инонациональное произведение кинематографа, мы обнаруживаем не просто реализацию формальных и художественных средств первоисточника новыми средствами, но и качественную переработку материала. В своей повести Н.В. Гоголь ставил сущностно важные проблемы не только внешнего, но и приоткрывающегося за ним онтологического порядка, определил те «больные точки», которые сохраняют свою актуальность вне зависимости от национальных, географических, временных и исторических рамок.

Список литературы

Comizio E. Lattuada e la critica // Cinema. – 1953. – N 101. – P. 10–13.

Cosulich C. I film di Lattuada. – Roma : Gremece Editore, 1985. – 125 p.

Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем : в 23 т. / гл. ред. Ю.В. Манн. – Т. 7, кн. 1. – М., 2012.– С. 7–232.

Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / гл. ред. Н.Л. Мещеряков. – Т. 3. – М., 1938. – С. 7–46.

Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем : в 23 т. / гл. ред. Ю.В. Манн. – Т. 3. – М., 2003. – С. 5–86.

Де Лотто Ч. Гоголь в итальянской кинематографии // Н.В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения : сб. докладов / под общей ред. В.П. Викуловой. – М., 2004. – С. 306–318.

Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.

Теплиц Е. История киноискусства : в 4 т. / пер. с польск. – Т. 4 : 1939–1945. – М. : Прогресс, 1974. – 316 с.

PERCEPTION OF NIKOLAI GOGOL'S *THE OVERCOAT* IN ITALIAN CINEMATOGRAPHY: CASE OF ALBERTO LATTUADA'S *IL CAPPOTTO* (1952)

The paper studies Alberto Lattuada's film "The Overcoat" (*Il cappotto*, 1952) and Nikolai Gogol's story *The Overcoat*. We compare the main aesthetic and ideological elements as well as the artistic devices used. We aim to determine how the Gogol's works are perceived by the neorealistic Italian cinematography.

Key words: Nikolai Gogol; *The Overcoat*; cinematography; Italian neorealism.