

УДК 778.5.04.072.094; 778.5 И (Итал.)

ББК 85.37

**Захаров Дмитрий Владиславович**

Кандидат искусствоведения, ведущий переводчик, лаборатория  
зарубежного кино, Всероссийский государственный институт  
кинематографии имени С.А. Герасимова, 129226, Россия, Москва,  
ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0000-0001-9344-6391

ResearcherID: AGJ-3134-2022

dimitya@yandex.ru

**Ключевые слова:** кино Италии, классика, Гоголь, экранизация,  
интерпретация, маленький человек, Альберто Латтуада

Захаров Дмитрий Владиславович

# Итальянский киновариант гоголевской «Шинели»



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-2-308-339

**Для цит.:** Захаров Д.В. Итальянский киновариант гоголевской  
«Шинели» // Художественная культура. 2022. № 2. С. 308–339. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-308-339>.

**For cit.:** Zakharov D.V. The Italian Cinema Version of Gogol's *The Overcoat*.  
*Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 308–339.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-308-339>. (In Russian)

**Zakharov Dmitry V.**

PhD (in Art History), Leading Translator, Laboratory of Foreign Cinema,  
S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK),  
3 Wilhelm Peak Str., Moscow, 129226, Russia

ORCID ID: 0000-0001-9344-6391

ResearcherID: AGJ-3134-2022

dimitya@yandex.ru

**Keywords:** Italian cinema, classics, Gogol, adaptation, interpretation,  
a person of little mark, Alberto Lattuada

**Zakharov Dmitry V.**

The Italian Cinema Version of Gogol's *The Overcoat*

**Аннотация.** В статье анализируется рубежный для кино Италии фильм режиссера Альберто Латтуады «Пальто», который представляет собой экранизацию великой гоголевской «Шинели». Проблема экранизации, в сущности, имеет два измерения – перевод художественной структуры языка одного вида искусства на язык другого и интерпретация из оптики своего времени и национальной культуры. Предмет статьи – рассмотрение творческого решения этих проблем режиссером фильма. По замечанию Х.-Г. Гадамера, классика приоткрывает свет истине. Воссоздание классического литературного наследия средствами кинематографа преследует ту же задачу. В особенности это актуально в стране литературоцентричной культуры, каковой является Россия. Тема «маленького человека» за почти два века со времени написания «Шинели» остается актуальной, и не только в России. При этом в силу того, что классика многогранна, истина в ней открывается с разных сторон в зависимости от времени и культурной почвы. Фильм «Пальто» изображает и выражает проблему «маленького человека» из определенной точки – Италии 1952 года. Цели статьи: обнаружить отличия в образе главного персонажа от его русского прототипа; выявить особенности сюжетной структуры и жанровых механизмов; определить место картины в истории кино Италии. Автор исследования приходит к выводу, что созданная в период неореализма, а точнее, в момент расширения его палитры, перехода в «розовый» период, экранизация Латтуады в духе времени интерпретирует текст Н. Гоголя в социальном ключе, при этом смягчая гоголевский едкий дискурс. В процессе истолкования художественно-смысловой ткани фильма выявляются признаки, характерные в дальнейшем для некоторых направлений кино Италии.

**Abstract.** The article analyses the landmark film for Italian cinema – *The Overcoat* directed by Alberto Lattuada, an adaptation of the great Gogol's *The Overcoat*. The problem of screening, in fact, has two dimensions – the translation of the artistic structure of one art's language into the language of another and interpretation from the optics of its time and national culture. The subject of the article is the consideration of the creative solution of these problems by the film editor. According to the remark of H.-G. Gadamer the classics reveal the light of truth. The same task is pursued by the reconstruction of the classical literary heritage by means of cinematography. This is especially relevant in a country of literary-centric culture such as Russia. The theme of a person of little mark has remained actual during almost two centuries since the writing of *The Overcoat*, and not only in Russia. At the same time due to the fact that the classics are multifaceted, the truth opens in it from different sides, depending on the time and cultural soil. The film *The Overcoat* depicts and expresses the problem of a person of little mark from a certain point – Italy in 1952. The objectives of the article are the following: to discover differences in the image of the main character from his Russian prototype; to identify the features of the plot structure and genre mechanisms; to determine the place of the film in the history of Italian cinema. The author of the study comes to the conclusion that the adaptation of Lattuada, created during the period of neorealism, or rather the moment of expanding its palette, the transition into the “pink” period, interprets Gogol's text in a social way in the spirit of the times, while softening Gogol's caustic discourse. In the process of interpreting the artistic and semantic texture of the film, the signs that characteristic for some Italian cinema trends in the future are revealed.

## Введение. Истина и время

Любой режиссер-экранизатор выступает в двух ипостасях, «переводчика» и «герменевта»: с одной стороны, он решает художественную задачу «переложения» стиля и образов литературного текста на язык кино, с другой – «истолковывает» произведение, стремясь объяснить зрителю его суть. Строго говоря, обе задачи разом и в полном размере едва ли выполнимы. Как пишет М.С. Каган, из-за закона единства формы и содержания «даже в пределах самого искусства духовное наполнение произведений одного вида не допускает точного и полного „перевода“, „перекодирования“, „переложения“ на язык других видов» [8, с. 275]. А ведущие представители герменевтики, в частности П. Рикер, Э. Бетти, Х.-Г. Гадамер, сходятся во мнении, что приступающий к чтению текста неизбежно имеет «предсуждение», которое обусловлено культурно-историческим контекстом<sup>(1)</sup>. Соглашаясь с известным теологом Р. Бультманом, итальянский философ Бетти пишет: «...Каждый интерпретатор обретает такую постановку вопроса, в которой феномен должен заговорить именно для него. Стало быть, требование, согласно которому интерпретатор должен устранить свою субъективность, совершенно бессмысленно...» [2, с. 50]. Даже если человек отрицает свою эпоху, критикует ее настроения и манифестации, открыто противостоит большинству или уходит во «внутреннюю эмиграцию», его мироощущение полностью согласуется со временем, в которое он «заброшен».

В частности, когда в первой половине 1940-х годов Латтуада примыкает к группе так называемых «каллиграфистов», он продолжает находиться в отведенном ему историческом отрезке, ибо, как замечает Ежи Теплиц, представителей направления привлекало не только стилистическое и композиционное совершенство литературных произведений, но и содержащееся в них реалистичное описание

людей, фона, обычаев и нравов, за которым крылось «желание уйти от реальности фашистского режима» [12, с. 164]<sup>(2)</sup>.

Классика имеет особое качество – как формулирует Гадамер, «создает возможность бытия для чего-то истинного» [3, с. 341]. Иначе говоря, она вечно актуальна. Однако сделанные Латтуадой экранизации русской классики демонстрируют, как взгляд режиссера определенной эпохи и национальной культуры может вести к выдвиганию на первое место одного из содержательных планов («Пальто», за которым скрывается гоголевская «Шинель»); определенной корректировке исторических событий и личностей («Буря» – так он назвал «Капитанскую дочку»); расхождению, в чем-то даже спору с автором оригинала («Собачье сердце»).

Случай с «Шинелью» осложняется еще одним обстоятельством, на которое обратил внимание Виктор Шкловский: «писатели, по преимуществу работающие с моторным образом и языком, как Гоголь» [16, с. 218], не переводимы, а литература, используемая для кино, неизбежно оборачивается инсценировкой.

Но кинематограф всегда был смелым, даже безрассудным видом искусства. За сто с лишним лет «Шинель», великую гоголевскую повесть о «маленьком человеке», экранизировали не раз.

Первую, несомненно талантливую, авангардную версию предложили Григорий Козинцев и Леонид Трауберг («Шинель», 1926, сценарий – Ю. Тынянов). Затем последовал значительный перерыв – как будто для того, чтобы состоялся настоящий взрыв интереса к теме «маленького человека». В 1950-е повесть претворяли в кинообразы пять (!) раз. Сначала к трагической истории о писаре-каллиграфе обратился бывший режиссер-каллиграфист Латтуада («Пальто», 1952). В 1954 году, изрядно заправив гоголевскую фабульную схему мотивами из «1984» Джорджа Оруэлла, свою версию с первой в карьере драматической ролью великого комика Бастера Китона предложили американцы (к/м «Пробуждение», режиссер М. Маккарти). Почти тут же, в 1955 году, «Шинель» в достаточно оригинальном ключе экранизируют в Индии (Garam Coat, режиссер А. Кумар). Годом позже известный английский

(1) Кстати, на наш взгляд, история как строгая наука невозможна по той же причине. В процессе движения исторического времени прошлое поворачивается различными гранями. В результате имеет место постоянный, порой кардинальный, неизбежно субъективный пересмотр истории, положить которому конец никогда не удастся.

(2) В своем известном эссе Г. Зиммель объясняет эту диалектику: «...Если следование моде является подражанием социальному примеру, то намеренная немодность – подражание ему с обратным знаком» [7, с. 247].

режиссер Джек Клейтон делает отмеченный престижными призами короткометражный фильм «Пальто на заказ», в котором еврейские эмигранты в лице служащего и портного не оставляют бессердечного фабриканта безнаказанным. В 1959 году за камеру встает советский актер Алексей Баталов («Шинель») и по-своему интерпретирует повесть с поразительным Р. Быковым в главной роли.

Примечательно, что зарубежные экранизации переносят действие в среду, которая знакома авторам. Широкая география – от Индии до Канады (в 2011 году «Шинель» экранизирует канадец Д. Вэрик) – указывает на универсальность, общечеловеческую значимость гоголевской темы.

Бессмертная повесть Гоголя и ее экранизации продолжают оставаться в поле научного интереса. Так, авторы сборника «Пересекая границы: Русская литература на киноэкране» (Border Crossing: Russian Literature into Film, 2016) фокусируются на рассмотрении влияния на экранизации факторов идеологического, политического и культурного характера [19]. В статье «„Шинель“ на русском экране» испанский исследователь А.М. Иллан (A.M. Illan, 2010) проводит компаративный анализ фильма Козинцева и Трауберга и режиссерского опыта Баталова [22]. Сравнивает эти кинокартины К. Келли (C. Kelly, 2020) в своем исследовании экранизаций русской классики [24, р. 304]. Что касается картины Латтуады, среди зарубежных исследований последних лет наиболее основательной попыткой погружения в художественную ткань и проблематику произведения представляет собой анализ, предпринятый итальянским ученым К. Тестой (C. Testa, 2002), который истолковывает «Пальто» как переходную форму от неореализма к последовавшим за ним направлениям [26]. В связи с появлением реставрированной копии фильм вызвал новую волну интереса. В частности, в оригинально написанной статье в New York Times американский кинокритик Д. Кер не отмечает в «Пальто» примет неореализма, который остался в прошлом. Указывая на гиперболизацию, порой карикатурность образов, он с очевидной иронией пишет, что «Пальто» «ближе к анимации Warner Brothers, чем к неореализму» [23]. Любопытно, что в последнем на сегодняшний день анализе фильма Латтуады российская исследовательница Е. Бельская выражает совершенно другой взгляд. Она как бы отсчитывает время обратно, словно относя «Пальто» к 40-м годам: «Il cappotto [«Пальто». – Д.З.] уже воплощает некоторые элементы зарождающегося

неореализма на содержательном уровне, однако касательно формы Латтуада придерживается каллиграфистских принципов» [1, с. 233].

Учитывая такие противоречивые суждения, кажется, что определить место фильма в кинопроцессе, уловить его сущность непросто. Впрочем, так ли это? Латтуада с его эклектичным тяготением к разным жанрам и темам всегда отражал в своем творчестве доминантные тенденции, и «Пальто» не исключение. Картина создавалась в период, когда неореализм «розовел», в проникнутых реализмом драмах о бедняках начинают прорастать смягчающие ноты. Палитра направления расширялась. В частности, в 1952 году Ренато Кастеллани режиссирует народную комедию с социальными мотивами «Два гроша надежды». Спустя год появится романтическая комедия Луиджи Коменчини «Хлеб, любовь и фантазия», в которой от социально-политической проблематики неореализма останется лишь деревенский фон. Латтуада экранизирует повесть Гоголя совершенно в духе тенденций в кино Италии того времени. В целом, сохраняя драму «маленького человека», он превращает жесткую, можно сказать, «кислотную» «Шинель» в местами смешную, подчас развлекательную трагикомедию. Эволюцию неореализма, в первую очередь сквозь призму таких проблем, как нация, память, травма, основательно прослеживает Ф. Питассио в недавно вышедшей книге «Кинокультура неореализма» (F. Pitassio, Neorealist Film Culture, 1945–1954: Rome, Open Cinema, 2019) [25]. Самой темой обусловлено обращение к фундаментальным трудам по истории итальянского кинематографа П. Бонданеллы (P. Bondanella, 2009) [18] и Дж. П. Брунетты (G.P. Brunetta, 2009) [20]. Специальный интерес представляют новые исследовательские подходы, предлагаемые авторами коллективного исследования «Компаньон итальянского кино» (A Companion to Italian Cinema, 2017) [21].

Относительно проблематики фильма «Пальто» среди исследователей наблюдается почти консенсус – итальянская экранизация поднимает проблему социального неравенства и призывает к сочувствию по отношению к беднякам, в том числе «маленькому человеку». В сложившейся традиции российского киноведения «Шинель» Гоголя также читается как социальное произведение. Пожалуй, такая оптика не является единственно возможной. Например, учитывая тяготение русского писателя к мистике, Теста усматривает в повести разбросанные по тексту намеки на манихейскую конструкцию мироздания

и выводит на первый план «инфернальный» пласт. В настоящей статье мы отталкиваемся от прямо или косвенно выраженной у Н. Чернышевского, Б. Эйхенбаума и др. «экзистенциальной» посылки, чем объясняется определенная оригинальность интерпретации фильма.

### «Пальто» Латтуады: архетип «маленького человека»

Напрашивается шутовское замечание в духе Ф. Достоевского, что Альберто Латтуада вышел из гоголевской «Шинели». Впрочем, много ли здесь от шутки, если тему «маленького человека» он «примерил» еще в 1948 году? В мастерски срежиссированной, не лишенной кинематографических изысков экранизации повести Г. Д'Аннунцио «Джованни Эпископо» актер Альдо Фабрици талантливо создал проникновенный образ человека, не отличающегося силой характера, ничем не примечательного, но при этом добродушного, никому не делающего зла. Работник архива Эпископо находится на чуть более высокой ступени развития, чем Башмачкин, тем не менее родство образа с «маленьким человеком» очевидно.

Сценаристами итальянской «Шинели» («Пальто») выступили семь авторов, в числе которых были идеолог неореализма Чезаре Джаваттини и сам Латтуада. Во вступительных титрах значится «по мотивам». Действие перенесено в современную авторам Италию, город Павию. Акакий Акакиевич Башмачкин стал Кармине де Кармине<sup>(3)</sup>, а в названии отразились итальянские реалии. Джаваттини вспоминал о том, как жизненно важно, но почти невозможно в послевоенные годы было купить пальто<sup>(4)</sup>.

Следует отметить, что лишь на первый взгляд изменение места и времени действия в экранизации дистанцирует ее от источника. Сформировавшемуся в рамках определенной культуры режиссеру проще облечь созданное на другой национальной почве произведение искусства в адекватную оригиналу форму, если он использует родной

материал. Показательный пример экранизации русской классики – «Идиот» Акиры Куросавы (1951). Японский режиссер перенес сюжет в знакомую среду и сохранил суть и художественный образ романа Достоевского. Экранизация повести «Белые ночи», сделанная Лукино Висконти (1957), служит еще одним удачным примером. Напротив, там, где режиссер вступает на почву ему чуждую, он больше рискует сделать «клюкву» или облегченную по содержанию копию. При этом, хотя авторы «Пальто» привносят в историю немало от себя, они отнюдь не отбрасывают фабульно-сюжетную конструкцию Гоголя и стараются передать основную идею повести, выразить архетип «маленького человека», а при случае, и букву литературного источника.

Например, хотя имя итальянского писателя не содержит «экскрементальной» ассоциации<sup>(5)</sup>, авторы выбрали имя более или менее фонетически близкое оригинальному русскому (аКАкий / КАРмине), сохранив рождающийся из повторения каламбур. Кроме того, «Кармине де Кармине» намекает на преемственность по фамильной линии генотипа «маленького человека» не меньше, чем «Акакий Акакиевич».

Замена шинели на пальто, можно сказать, «изоморфна» и «формальна». Более того, она рождает забавную ассоциацию: по-итальянски пальто (capotte) созвучно русскому «капот». «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом» [4, с. 122].

Нет существенных расхождений и в общем облике персонажа. На главную роль был приглашен популярный в Италии актер со сценическим прозвищем «миниатюрный итальянец» Ренато Рашель<sup>(6)</sup>, исполнивший, кстати, годом ранее роль «маленького большого человека» – Наполеона. Кармине не то чтобы «подслеповат и глуховат», но предстает нескладным, с пингвиньей походкой, в нелепо сидящем

(3) Акакий – древнегреческое имя, которое означает «не делающий зла, кроткий, неплохой». Этимология имени Кармине (Carmine) отсылает к словам «сад» и «пение».

(4) «Пальто было первым предметом одежды, который я приобрел с момента окончания войны. В то мартовское утро, когда я впервые надел его, мое счастье оказалось неполным из-за отсутствия достойной обуви» [цит. по: 26, с. 60].

(5) «Акакий» имя не выдуманное. Тем не менее Гоголь, вероятно, отдавал отчет в его неблагозвучии и неслучайно усилил его за счет отчества.

(6) Р. Рашель (1912–1991) снялся более чем в полусотне картин, в том числе у Марио Сольдати, Дино Ризи, Витторио Де Сика, Стенли Крамера, Франко Дзеффирелли. Актер обрел такую популярность в театре и кино, что играл «самого себя» – «Рашель пожарный» (1957) и «Рашель в морской пехоте» (1958, режиссер Г. Леони). В его фильмографии есть и режиссерская работа – «Проспект» (1953), созданная на волне успеха «Пальто» по мотивам гоголевского «Невского проспекта».





Ил. 1. Рашель (справа) в роли итальянского Башмачкина. Кадр из фильма «Пальто» (Il Cappotto), режиссер Альберто Латтуада, 1952

пальто<sup>(7)</sup>, с хомячьими глазками, детским, несколько глуповатым выражением лица. Вполне можно таким представить Акакия Акакиевича.

Каждый день по пути на работу в мэрию Кармине проходит мимо монументального охранника, напоминающего швейцара из шедевра немого кино «Последний человек» Ф.В. Мурнау (1924). Тот держит спину прямо, курит трубку, по-хозяйски неспешно прохаживается. Во всем читается чувство собственного достоинства, которое придает униформа. Если его уволить, он вмиг превратится в «последнего человека»<sup>(8)</sup>, в определенном измерении – «маленького человека». Но в ливрее он – «большой человек». Кармине здоровается с ним, сняв шляпу, тот в ответ подчеркнуто сдержанно кивает. Сухое приветствие не просто признак малого уважения к чиновникам низкого ранга, но и конкретно к человеку в дырявом «капоте». Одежда выступает

маркером социального статуса. Почтительный жест писаря в адрес привратника выдает признание своего низкого положения в обществе. Как и Башмачкина, его не замечают.

Служивцы тоже относятся к Кармине без уважения, что проявляется как прямо – в подтрунивании над готовым вытерпеть все коллегой, так и опосредованно – они небрежно, почти брезгливо перевешивают мешающий им старый «капот» с крючка на крючок. (В конце концов, следуя метафорическому замыслу, тот оказывается на полу.) В противовес, канцелярский служащий бережно, почти любовно относится к пальто. В частности, Латтуада дает примечательную деталь – перед тем, как повесить дорогую сердцу вещь, Кармине протирает намеченный для нее крючок.

На раскопках, куда переписчика угроздило попасть для протоколирования выезда комиссии, присутствующие высокопоставленные лица и ученые передают друг другу кусок «древнего» мрамора, пока он не оказывается наконец на импровизированном столике Кармине. Тот, как бы продолжая эстафету, в духе немой комедии, сбрасывает его на землю.

Другой пример. Кармине забывает, куда спрятал накопленные за несколько лет деньги. Начинается своего рода экскурсия по доходному дому на тему «голь на выдумки хитра», в которой в качестве зрителей выступают представленные Латтуадой в несколько шаржированном виде жильцы. Маршрут описывает круг – от матраса к матрасу, в котором писарь со второго раза находит аккуратно сложенные, скрепленные резинкой купюры<sup>(9)</sup>.

У Гоголя в существовании и самом существе Башмачкина есть что-то нелепое: «И всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка...» [4, с. 120]. И Кармине как будто находится в эпицентре заговора против него людей, природы и вещей. Он поскальзывается, роняет шляпу; под ним неожиданно ломается стул, вдруг поднимается сильный ветер и не дает вести записи; из всех пальто роняют на пол и наступают именно на обновку Кармине.

(7) Примечательно, что, играя в спектаклях, чтобы подчеркнуть свой малый рост и усилить комический эффект, Рашель нередко надевал экстравагантные пальто большого размера. Самая знаменитая модель имела огромный карман сзади.

(8) Не в ницшеанском смысле. У Ницше «der letzte Mensch», у Мурнау «der letzte Mann».

(9) Четверть века спустя тщательный осмотр своей лачуги с той же целью, но в агрессивно-кровавом варианте повторит Нино Манфреди в жесткой сатире Этторе Сколы «Отвратительные, грязные, злые» (1976).

Наконец, «мастер букв» (почти каллиграф) – по сути недотепа. Как и персонаж Гоголя, он недалек умом. Тот не справляется с элементарной задачей переменить глаголы из первого лица в третье, этот с треском проваливает новое задание начальства. Способности того и другого настолько ограничены, что их можно считать «маленькими людьми» не только в социальном измерении, но и в онтологическом. Они как будто «дети меньшего бога».

### Итальянский вариант образа

Итак, пожалуй, архетип «маленького человека» Латтуадой сохранен. Однако созданные Гоголем и Рашелем образы имеют некоторые различия.

Башмачкин представляет собой почти абстракцию. «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякой день на улице... Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору. Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола...» [4, с. 120–121]. Поистине гениальное описание утраты не просто вкуса, но вкуса к жизни. И как будто пророческое – в век фастфуда, а теперь и коронавируса, который лишает человеческие рецепторы чувствительности.

Авторы «Пальто» делают «маленького человека» обладающим живым «итальянским» темпераментом. У него быстрый взгляд, подвижная мимика, порывистые движения. Он непосредственен, подчас эксцентричен. Лицо его нередко озаряется улыбкой. Часто это полуулыбка, некая смесь добродушия и детской наивности. Контраст с гоголевским персонажем налицо. Акакий улыбался только «написавшись всласть», да еще в краткий период владения новым пальто. Лицо Кармине то и дело озаряется улыбкой в обществе, на людях. Он даже посмеивается: внутренне – над коллегами, которые, по его мнению, легкомысленно относятся к своим прямым обязанностям по службе; вслух – вслед за начальством, из вежливости.

В отличие от «интроверта», своего рода стихийного солипсита Башмачкина, он замечает, что происходит вокруг. Латтуада придумывает хорошую деталь: на морозе Кармине греет руки дыханием

лошади. Впрочем, не в меньшей степени это – находчивость, герой проявляет ее не раз.

Из всех Башмачкиных наибольшую заботу о шинели проявляет герой в фильме А. Баталова. В комнате он самоотверженно защищает ее от моли, на открытом воздухе во время дождя надежно прячет под пиджак. Отношение к обновке приобретает интимно-патологический, по З. Фрейду, перверсивный характер: он спит с ней в кровати, словно с любимой женой. Порой Акакий проявляет определенную изобретательность, например предварительно вешает на крючок чистый лист бумаги, чтобы пальто не соприкасалось со стеной, хлопает в ладоши, «убивая» угрожающие ей снежинки.

Кармине находчив иначе, «по-чаплински». Чтобы не замочить пальто под дождем, он заговаривает с первым идущим под зонтом встречным и, пользуясь случаем, вышагивает рядом с ним; затем ныряет под дверь, которую несет слесарь. Когда их маршруты расходятся, Кармине удается скрыться под крышей тележки галантерейщика, делая вид, что заинтересован товаром. Люди настроены подозрительно и вовсе не хотят делиться, но Кармине не сдается и добирается домой, сохраняя пальто идеально сухим.

Насчет женского пола гоголевский Башмачкин совершенно лишен иллюзий, более того – интереса. Разве что однажды, пребывая в неподнятом настроении, он останавливается у картины с обнажившей ногу дамой и допускает «фривольную» мысль: «ну уж эти французы! что и говорить, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того...» [4, с. 132]. В повести содержится шуточный и в то же время отдающий трагизмом намек на романтические отношения с шинелью, которая становится его единственной «подругой». На этом все. Введи писатель в историю женщину, образ чуть ли не сведенного к абстракции «маленького человека» был бы разрушен.

Итальянец Кармине влюблен в реальную женщину. Катерина, в роли которой выступает высокая, обладающая классической красотой греческая актриса Ивонн Сансон, живет в доме напротив, и он проводит свободное время у окна, неотрывно созерцая красавицу. Живущий в мире букв Акакий Акакиевич брал домой переписывать казенные бумаги; Кармине де Кармине вместо этого часами глазет на предмет своей любви. Причем – какое совпадение! – она в капоте, и он с капотом в руках. Завороженный Кармине в такт звучащего



**Ил. 2.** Снявшего перед дамой шляпу Кармине та принимает за попрошайку. Кадр из фильма «Пальто» (Il Cappotto), режиссер Альберто Латтуада, 1952

из ее окна вальса Штрауса, вместо того чтобы хоть как-то привести в порядок свои лохмотья, срезает слишком большой кусок материи. Впрочем, Катерина заглаживает свою «вину», когда, приняв писаря за нищего, кладет в снятую им в знак почтения шляпу денежную сумму, недостающую для пошива нового пальто.

После того как Башмачкин проваливает задание начальника, он смиренно просит: «нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь» [4, с. 120]. Совершенно иначе воспринимает подобную ситуацию Кармине. Увидев, как писарь идеально начертит какую-то готическую букву, мэр поручает ему вести стенограмму суждений влиятельных чиновников и ученых. Кармине тот еще Присциан. Как и его прототип, он способен только красиво выводить буквы и без ошибок копировать бумаги. Итоговый протокол собрания представляет собой бессвязный набор обрывочных фраз. Зато как артистично и энергично произносит их Кармине. В этой сцене Рашель, известный в Италии как изобретатель «особого юмора», выступает в привычной ему роли исполнителя странного монолога. Кармине не бубнит текст, он выступает. Его интонация и жесты



**Ил. 3.** Оборванец Кармине – народная надежда. Кадр из фильма «Пальто» (Il Cappotto), режиссер Альберто Латтуада, 1952

выразительны, поначалу он даже игнорирует крик мэра «хватит!». Когда бедолагу стенографиста все же выставляют из зала заседаний, он недоумевает. Служащий муниципалитета считает, что справился с поставленной задачей.

Башмачкин служил в «лучше не называть каком департаменте». Конкретизация места работы Кармине, а именно определение его в городскую администрацию, обуславливает заинтересованное к нему отношение со стороны низших слоев общества. В этих кругах он воспринимается как влиятельное лицо. Простые люди винят скромного писаря в повышении налогов и штрафов. Причем ему не скрыться от пансионеров даже в своей комнате: выключатель света находится за дверью, в полном распоряжении сплоченных в дружную команду тетушек.

На работе отзывчивый Кармине атакован просителями. Все начинается с офицера Итало-турецкой войны 1911–1912 годов с просьбой помочь ему в оформлении пенсии, которой он не может добиться уже сорок лет... И постепенно число просителей вырастает чуть ли не до толпы униженных и оскорбленных.



## Трансформация жанра и фабульно-сюжетной конструкции

Образ «маленького человека» получил «итальянский окрас». Жанр тоже трансформировался в согласии с национальной почвой.

В отечественном литературоведении жанровую природу «Шинели» определяли по-разному. Чаще всего применялись такие понятия, как «гротеск», «сатира». Вместе с тем в силу реалистического отображения действительности считается, что повесть положила начало и стала визитной карточкой так называемой «натуральной школы». И это при том, что стиль, манера дискурса представляет собой комический сказ, оформленный в мимико-артикуляционный каламбурный стиль [17, с. 46–47].

Авторы «Пальто» базировались на привычном для итальянского кино жанре – трагикомедии. В трагикомичном ключе срежиссирована даже сцена смерти Кармине. Эффектно, со вкусом одетый врач с сигариллой во рту превращает событие в своего рода семинар, на котором в качестве студентов выступают соседи отдающего концы писаря. Смерть, таким образом, выглядит не только печальной, но и «забавно-познавательной».

Поскольку в гоголевской «Шинели» определяющую роль играет личный тон автора, а композиция создается игрой языка, «комические эффекты достигаются манерой сказа» [17, с. 45], собственно фабульно-сюжетный каркас повести небогат событиями. В «Пальто» трансформации образа главного персонажа и жанра сопровождаются сюжетными дополнениями. Авторы расширяют событийно-ситуационный ряд и вносят внешнюю динамику.

Придуманы и добавлены целые линии. Одна из них, с чудачеватым офицером-просителем, имеет штрихпунктирный характер. «Пальто» как будто уступает привилегию раскрыть пенсионную тему выдающемуся фильму «Умберто Д», который, кстати, был создан В. Де Сикой в том же году. Впрочем, когда возникают другие просители, неореалистическая линия находит свое развитие.

Метраж и событийный ряд в основном увеличен за счет сюжетной линии, связанной с мэром. Глава города – образ собирательный, в том числе включивший в себя черты двух гоголевских персонажей: директора, который, «будучи добрый человек», дает Башмачкину «что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписывание», и но-

воявленного генерала-самодура, сердцу которого «были доступны многие добрые движения несмотря на то, что чин весьма часто мешал им обнаруживаться» [4, с. 143]. Конфликт натуры и чина показан в экспозиции персонажа: прощаясь с дочерью и желая ей хорошего дня, он просто душечка, но как только поворачивается к подчиненным, его лицо принимает сухое и надменное выражение. Чин его портит – делает тщеславным, самодовольным, амбициозным. После собрания градоначальник представляет себя выступающим в сенате. Он разрастается в собственных глазах...

«Линия с мэром» распадается как бы на два рукава – мелодраматический и сатирический. Первый составляют отношения мэра с любовницей, в которые Кармине пытается вклиниться даже после смерти. Сатирическая составляющая густо населена коррумпированным окружением главы городского управления. Сатирический эффект достигается путем создания своего рода конфликтов между лукавством властей и простодушием Кармине, сладким официозом и горькой реальностью, «мелким» настоящим и «великим» прошлым.

Плутократы прекрасно понимают, что одеял в больницах не хватает, что стоки распространяют удушающий запах в районах, где живут бедняки, но закрывают глаза на насущные проблемы и принимают решение выделить 175 миллионов лир на восстановление древнего города и помпезную встречу прибывающего из столицы «Его превосходительства». Денег в казне нет – изыскать сумму предстоит, увеличив налоги и штрафы. Демагогия скрывает совершенно конкретное содержание. Авторы фильма оригинально и блестяще демонстрируют это при помощи кокалана – стилистического приема, особенно любимого Гоголем<sup>(10)</sup>. В упомянутом протоколе несвязные фразы вроде «запах не такой резкий зимой, к тому же опрос не стоит в повестке дня», «штрафы дисциплинируют» отнюдь не бессмысленны, они вскрывают обыкновенный обман народа. Прием «саморазо-

(10) В «Шинели» в этом качестве часто выступает словечко «того». Гоголь так описывает свой прием: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто начавши речь словами: „это право совершенно того...“, а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все уже выговорил» [4, с. 124].

благения» имеет «эксцентрическую основу: ведь демагоги и жулики невольно выступают против самих себя, в то время как сам Кармине, ничего не подозревая, только безучастно констатирует самый факт и совершенно не думает кого-то изобличать» [13, с. 119].

Собрание представителей власти проходит в огромном зале, заполненном от пола до потолка скульптурами и живописными полотнами. Принятие проекта по воссозданию города как будто диктуется требованиями соответствовать великому прошлому, считать себя достойными наследниками Древнего Рима. Но велик разве что размах, с которым бессовестные хапуги бесцеремонно ищут и находят источники собственных доходов. Поскольку мы догадываемся, что грандиозные планы вряд ли осуществимы, снятый с верхнего ракурса дальним планом макет будущего города смешно и нелепо контрастирует с масштабами помещения и его роскошными интерьерами. Фрески в технике *trompe-l'oeil*, которыми оформлено помещение, словно выступают метафорой подмены и лжи.

Латтуада закрепляет мысль о несоответствии мелкого настоящего великому прошлому. В кабинете секретаря находится конная статуя Наполеона, которую тот использует исключительно утилитарно – для зажигания спичек. Сидя в кресле, он ничуть не стесняется делать это в присутствии Кармине, который между тем обращает внимание на его ноги. Поскольку те сильно не достают до пола, их обладатель неожиданно начинает выглядеть маленьким жалким обманщиком. Очевидно, что он лишь делает вид, что ценит искусство, и что идея империи для него что-то значит. Если Кармине «маленький человек», то секретарь – мелкий человек.

Сарказм ощущается и в деталях оформления мэрии. В ней словно еще жив дух Муссолини – стоят бюсты не ученых или художников, а военачальников, висит табличка из прежних времен «Дисциплина и собственный пример – лучшая форма власти». Риторика нынешних правителей имеет привкус милитаристской лексики. Недаром Кармине в полубреду кричит: «Полиция! Армия! Карабинеры!»

Уточним полное определение жанра «Пальто» – трагикомедия-сатира с элементами мелодрамы. В фильме есть точка, в которой все линии, впрочем, как и жанры, сходятся воедино, – рождественская вечеринка, куда секретарь приглашает сослуживцев отметить праздник, а заодно и обмыть новое пальто Кармине.



**Ил. 4.** Вид мерзнущих снаружи бедняков побуждает Кармине на речь о социальной справедливости. Кадр из фильма «Пальто» (*Il Cappotto*), режиссер Альберто Латтуада, 1952

Бедняки мерзнут снаружи, с надеждой всматриваясь в окна с гирляндами. Пропасть между ними и находящимися внутри богатыми властью предержащими, куда по случайности попал наш герой, подчеркнута кинематографически – неимущие не слышат веселой музыки, их окружает мертвая тишина. Стихийный посланец деклассированных – Кармине, который после третьего бокала вина, поймав в чаплинском стиле момент, чтобы прикурить сигару, набирается смелости и обращается к почтенному обществу с речью о проблемах и просьбах оборванных и недоедающих. Но он неважный оратор, к тому же очень волнуется. Впрочем, всем все равно. Присутствующие не горят желанием его слушать и указывают на дверь.

В театральной премьере «Шинели» в 1951 году, то есть незадолго до съемок «Пальто», французский мим Марсель Марсо предложил оригинальную трактовку. Его персонаж как бы врос в шинель. Он все делал в ней – ел, спал, пускался в пляс. В «Пальто» идея творчески развернута. В обновке Кармине перестает чувствовать себя «маленьким человеком». У него меняется походка. Он даже позволяет себе зайти в кафе, чтобы выпить чашечку эспresso. В своих глазах он становится сеньором.



Ил. 5. Миг счастья маленького человека. Кадр из фильма «Пальто» (Il Cappotto), режиссер Альберто Латтуада, 1952

На вечеринке происходит нечто удивительное. Когда изгнанный из «приличного общества» Кармине в расстроенных чувствах плетется к выходу, он вдруг слышит вальс Штрауса – лейтмотив его любви к Катерине. Он испытывает внутренний порыв, который бы погас, если бы не союзник – пальто. Оно придает ему смелости, и он приглашает ее на танец. Чудеса происходят не только в Милане, но и в Павии, и даже с «маленьким человеком». Кармине танцует вдохновенно. Сначала высоко задрал голову, уверенно ведет даму. Затем все больше увлекается, даже подпрыгивает, чтобы не отстать от темпа, его движения становятся все хаотичнее, кажется, что вот-вот упадет, но какая-то неведомая сила помогает ему удержать баланс. Партнерша на голову выше, в зале тепло – над Кармине, который танцует в пальто, смеются. В своем анализе фильма Е. Бельская делает меткое наблюдение – незначительность главного персонажа на протяжении всей картины подчеркивается его мимикрией под высокопоставленных чиновников, «он повторяет их движения, жесты, даже мимику» [1, с. 234]. Вспомним «эстафету» с куском мрамора, выражение лица и позу писаря во время зачитывания протокола,

милитаристские лозунги из его уст... Но танцующего Кармине, вероятно впервые в жизни, не смущает присутствие «ролевых моделей», он их не замечает и переживает мгновения счастья. В пальто он чувствует себя защищенным, словно в панцире.

Впрочем, кажется, родственная связь существует у Кармине не только с пальто. В фильме чувствуется определенная общность между двумя творцами – мастером букв и мастером кройки и шитья, портным Андреа, которого весьма колоритно представляет Джулио Кали. Долговязый, нескладный, с огромными ладонями и крюкообразными ступнями, он неожиданно гармоничен. Его внешность вкупе с движениями гипнотизирует, а доброжелательность и чело-веколюбие влюбляет. Впрочем, Андреа и о себе высокого мнения. Он тащит Кармине в фотоателье: надо запечатлеть свое творение, пальто, в вечности. Кстати, фотограф как будто неслучайная фигура. Недаром портной подмигивает писарю и шепотом произносит: «Он художник». Они разные люди, характер создаваемых ими «арте-фактов» различен, но их объединяет ощущение призвания, единый камертон чуда творения. Экранизаторы чувствуют и воспроизводят эту связь. Поэтому, когда портной узнает, что в повозке лежит тело Кармине, он провожает переписчика в последний путь.

### Загадка мистического эпилога

«Шинель» – произведение не только непростое, штучное в плане формы и содержания, но и загадочное. В этом отношении в особенности выделяется эпилог, в котором Акакий Акакиевич словно возвращается из небытия.

В. Шкловский придает большое значение заключительной части гоголевской повести: «Если мы почти пропускаем, боясь мистики, историю мертвого Акакия Акакиевича, то мы уничтожаем не ироническую мистику, а идею возмездия и обесмысливаем художественное произведение» [15, с. 302].

На главной городской площади, в присутствии «Его высочества», мэр держит речь. В ней сквозят амбиции спикера – она полна образов замечательного будущего: «причина нашего счастья...», «процветание нашего города...», «единство нации...». Но Латтуада «убивает» почти эпический пафос местного Орфея при помощи усиленного





Ил. 6. «Господин мэра, я вернулся с того света, чтобы поговорить». Кадр из фильма «Пальто» (Il Carrotto), режиссер Альберто Латтуада, 1952

репродукторами эха. Вместо отточенной речи слышится кваканье и лай, что вызывает ассоциацию с открытием памятника в «Огнях большого города» (1931). Параллель продолжена. В фильме Ч. Чаплина бездомный бродяга появлялся неожиданно и все портил. Так же и здесь – в разгар выступления на площади появляется катафалк с отошедшим в мир иной Кармине. Высокопоставленным особам ничего не остается, как встать и обнажить головы.

Чуть позже месть обретает мистический характер. Призрак умершего атакует всех прохожих в теплых пальто. В своем содержательном анализе фильма В. Турицын обращает внимание на расхождение в мотивах двух привидений – Башмачкин сдирает шинели со всех без разбора, Кармине ищет свою. Отсюда следует вывод, что «гоголевский мотив символического призрака, мстящего за поруганное человеческое достоинство, переведен в чисто бытовой план» [13, с. 120].

Впрочем, «бытовой мотив» Кармине по-человечески понятен. Что если существование после смерти подобно сновидению, в котором человек обуреваем своими желаниями? Мысли, чувства, все

существо бедного писаря мэрии было связано с любимым пальто, и эта привязанность продолжала удерживать его душу в мире живых.

Необычную трактовку предлагает Е. Елисеева. Сравнивая итальянскую версию Латтуады с двумя отечественными, она, обращая особое внимание на акцент, который делается на фотографии Кармине, заключает, что «финал итальянского фильма не так безысходен... Историю „маленького человека“ <...> отечественные кинематографисты показывают как трагическую, а итальянцы как мистическую: душа человека не умирает, возвращаясь к нам в нашей памяти... Итальянский взгляд на жизненные трудности оказывается не легче, но лиричнее и светлее» [6, с. 28–29].

Пожалуй, можно если не предложить еще трактовку, то сделать добавление. Мистические события оказывают наибольшее влияние на мэра, который в финале как будто меняется к лучшему. Намеченная у Гоголя тема прозрения обретает довольно ясные очертания.

## «Пальто» – рубежный фильм

Поскольку «Шинель» – многогранное произведение, оно подвергалось различным интерпретациям, в том числе религиозной на тему искушения и одержимости и даже манихейской. Усложняет толкование повести различие между первой и последней редакциями. Василий Розанов тщательно прослеживает эволюцию текста и обращает внимание на следующую метаморфозу. В первоначальных вариантах Гоголь называет Башмачкина «очень добрым животным», «первым на свете человеком, довольным своим состоянием». Лишь в последней редакции вместе с репликой «Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?» и внутренней перемены одного из служащих появляется «великая жалость к человеку» [11, с. 244].

То есть Гоголь в какой-то мере изменил свое отношение к Акакию Акакиевичу. Если воспользоваться определениями Б. Эйхенбаума, в комический сказ о забитом, убогом «маленьком человеке» добавилась «патетическая, сентиментально-мелодраматическая декламация», «чем достигается возведение „Шинели“ из простого анекдота в гротеск» [17, с. 58]. Гротеск же, по его мнению, исключает дидактику и сатиру, которые приоткрывают дверь для социальной трактовки.



Между тем социальная критика в «Шинели» присутствует. Это и низкое жалование человека, который «выслужил пряжку в петлицу, да нажил геморрой в поясницу», ходит в «дырявом обветшалом капоте», откладывает всю жизнь по копеечке. И безжизненность, глухая инертность канцелярской среды. И презрительное отношение некоторых высших чинов по отношению к подчиненным. Таким образом, в определенной оптике Башмачкин видится несчастной жертвой общества<sup>(11)</sup>.

В «Пальто» социальное содержание выдвинуто на первый план. В лице мэра обличается самодурство, в его окружении – коррупция, бедняки акцентируют социальное неравенство.

Фильм отражает довольно последовательную позицию авторов, которая диктовалась социальными настроениями. После войны в Италии были сильны коммунистические настроения. Как будто неслучайно страна «не покрывалась» достигнутыми сверхдержавами на Ялтинской конференции 1945 года соглашениями и не сразу попала в орбиту чьего-либо влияния<sup>(12)</sup>. В это время (первые послевоенные годы) в кино расцвело мощное течение «неореализм», которое было, с одной стороны, искусством, с другой – скрытым, а подчас и открытым политическим высказыванием. Можно привести в пример классический фильм Джузеппе Де Сантиса «Трагическая охота» (1947), который повторяет открытую Латтуадой годом ранее в «Бандите» тему трагического возвращения на родину узников нацистских лагерей<sup>(13)</sup>. Центральный персонаж, не сумевший найти работу и занявшийся грабежами бывший крестьянин Даниэле, получает прощение от земляков за то, что они видят в нем человечность. Авторы дают ему еще один шанс не только по этой причине. Они хотят

ясно провести черту между добром и злом: противники крестьян – не преступники вроде Даниэле, а толстосумы-землевладельцы.

В 1947–1948 годах в результате продовольственной помощи из США страна оказывается в «западной зоне». Переломной датой как в истории, так и в кино Италии, по мнению многих экспертов, стал год, когда было сделано «Пальто» – 1952-й.

Автор фундаментального исследования «Мастера двух видов искусств: Европейская литература на итальянском экране» Теста считает фильм индикатором смены эпох [26, р. 75]. Мост, который каждый день пересекает Кармине и где его грабят, представляет собой метафору. Соединяя берег богачей с берегом, на котором влачат существование неимущие, он означает переход от «эпохи похитителей велосипедов» к «эпохе дорожных пробок», а применительно к кино – от классического неореализма к тому, что последовало за ним.

В эклектичной природе «Пальто» заложены зародыши трех направлений – рефлексии об историческом прошлом (Висконти); опыт мистического, трансцендентного характера (Феллини); изображение реальности в комедийном ключе (*commedia all'italiana*).

Иносказания представляют собой наибольшую сложность для герменевтики. Неслучайно экзегетика Библии в основном решает проблемы толкования притч. Вот и в случае с «Пальто» мост можно не воспринимать иносказательно. И даже усмотрев метафору, ее можно расшифровать иначе. Например, как «дорогу надежды» (название фильма П. Джерми).

Если продолжить рассуждения в оптике «перехода», в «Пальто» можно без напряжения усматривать признаки «розового неореализма» в комедийной форме. Картину Латтуады нельзя назвать коммерческой, она в определенной мере продолжает линию неореализма, но в ней очевиден дрейф от напряженной драматической тональности к комедийной интонации, правда, с привкусом горечи. В финале зрителю словами мэра обещают «два гроша надежды» (так назывался фильм Р. Кастеллани).

- (11) Можно предложить компромиссную, как бы примиряющую «социальный взгляд» и точку зрения Эйхенбаума трактовку. Башмачкин несчастен, но никто в этом не виноват. Встречаем в тексте Гоголя горестно-иронический вывод: «Что ж делай! Виноват петербургский климат» [4, с. 117]. И в другом месте: «Видно, его такая судьба» [4, с. 118]. Таким образом, во всей остроте на первый план выходит экзистенциальное мироощущение. Вспомним известный ответ папы Римского на вопрос персонажа М. Мастоаянни в выдающемся фильме Ф. Феллини «8 ½»: «А кто сказал, что вы должны быть счастливы?»
- (12) Довольно основательное изложение этой страницы истории см. в книге Лучано Канфоры «Демократия. История одной идеологии» [9, с. 282–292].
- (13) Латтуада – автор сюжета картины.

## Заключение

Итак, с одной стороны, мы имеем дело не с вольной фантазией по мотивам гоголевской «Шинели». Латтуада в целом сохраняет архетип «маленького человека», проблематику и даже дух литературного источника. С другой стороны, в силу различной природы художественных структур двух видов искусств, а также из-за особенностей мировоззренческой оптики авторов, которая обусловлена историческим моментом и национальной культурой, фильм «Пальто» не является «буквальным переводом» повести. Авторы не стремятся эквивалентно воссоздать уникальный гоголевский комический сказ и прибегают к привычным для итальянского кино механизмам трагикомедии. Образ «маленького человека» также обретает национальные черты – если Башмачкин замкнут в себе, то Кармине живой, непосредственный, подчас эксцентричный. В духе времени истолкована сложная смысловая структура гоголевской повести: «маленький человек», как, впрочем, и весь простой народ, – жертва несправедливости со стороны власть имущих. Примечательно, что, хотя картина Латтуады не сравнима по масштабу своей художественной силы и культурной значимости с повестью Гоголя, ее также можно рассматривать как рубежное произведение.

## Список литературы:

- 1 Бельская Е.В. Рецепция повести Н.В. Гоголя «Шинель» в итальянском кинематографе: на примере фильма А. Латтуады «Шинель» (Il cappotto, 1952) // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей IX Международной научной конференции молодых ученых (7 февраля 2020 г.). Ч. 2: Современные лингвистические исследования. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2020. С. 231–237.
- 2 Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / пер. с нем. Е.В. Борисов. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2011. 144 с.
- 3 Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
- 4 Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем в 17 томах. Т. 3–4. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. С. 117–145.
- 5 Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи и интервью. Добряк Тото / пер. с итал.; вступ. ст. Г. Богемского. М.: Искусство, 1982. 302 с.
- 6 Елисеева Е.А. Фантазмагоричность в изобразительном решении российских и итальянских фильмов – экранизаций русской прозы // Итальянская и испанская литературная классика на русском экране и русская на итальянском и испанском экранах: Материалы Международной научной конференции / Сост. В.И. Мильдон. М.: ВГИК, 2013. С. 22–29.
- 7 Зиммель Г. Мода // Зиммель Г. Избранное. Созерцание жизни. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. С. 236–259.
- 8 Каган М.С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
- 9 Канфора Л. Демократия. История одной идеологии / пер. с итал. и прим. А. Миролюбовой. СПб.: Alexandria, 2012. 502 с.
- 10 Лидзани К. Итальянское кино / пер. с итал. Г. Богемского. М.: Искусство, 1956. 194 с.
- 11 Розанов В.В. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет. М.: Искусство, 1990. С. 234–246.
- 12 Теплиц Е. История киноискусства. Т. 4: 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. 316 с.
- 13 Турицын В.Н. Три экранизации «Шинели» Н.В. Гоголя // Кино и время. Бюллетень. Вып. 4. М.: Госфильмофонд СССР, 1965. С. 108–121.
- 14 Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н.Г. Сочинения: в 2 т. Т. 1 / АН СССР, Ин-т философии; ред. изд. и авт. вступ. ст. И.К. Пантин, сост. и прим. В.И. Приленского. М.: Мысль, 1986. С. 245–302.
- 15 Шкловский В.Б. За сорок лет. М.: Искусство, 1965. 457 с.
- 16 Шкловский В.Б. Литература и кинематограф // Поэтика кино. Теоретические работы 1920–х гг. / [Ред. совет: К.Э. Разлогов, А.П. Николаева-Чинарова, Д.А. Караваев]. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. С. 205–247.
- 17 Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сборник статей / Сост. О. Эйхенбаум; вступ. ст. Г. Бялого. Л.: Художественная литература, Ленинградское отделение, 1986. С. 45–63.
- 18 Bondanella P. A History of Italian Cinema. Continuum, 2009. 704 p.
- 19 Border Crossing: Russian Literature into Film / Ed. by A. Burry, F.H. White. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 298 p.

- 20 Brunetta G.P. The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century / transl. from Italian. Princeton University Press, 2009. 397 p.
- 21 A Companion to Italian Cinema / Ed. by F. Burke. Wiley-Blackwell, 2017. 648 p.
- 22 Illan A.M. Gogol's "The Overcoat" on the Russian Screen // Literature/Film Quarterly. 2010. Vol. 38. № 2. P. 134–146.
- 23 Kehr D. Mantle of Dreams Yields a Nightmare // New York Times. 13.01.2012. URL: <https://www.nytimes.com/2012/01/15/movies/homevideo/a-version-of-gogols-short-story-the-overcoat-on-dvd.html> (дата обращения 10.12.2021).
- 24 Kelly C.A. "Shady Affair"? Reading the Russian Classics in Late Soviet Cinema // Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia / Ed. by D. Rebecchini, R. Vassena. Milan: Ledizioni Ledi Publishing, 2020. P. 295–319.
- 25 Pitassio F. Neorealist Film Culture, 1945–1954: Rome, Open Cinema. Amsterdam University Press, 2019. 384 p. <https://doi.org/10.1017/9789048526253>.
- 26 Testa C. Fantastic Neorealism: The Overcoat (1952) // Masters of Two Arts: Re-creation of European Literature in Italian Cinema. Toronto: University of Toronto Press, 2002. P. 57–76.

## References:

- 1 Bel'skaya E.V. Recepcija povesti N.V. Gogolja "Shinel'" v ital'janskom kinematografe: na primere fil'ma A. Lattuada "Shinel'" ("Il cappotto", 1952) [Reception of N.V. Gogol's Novel "The Overcoat" in Italian Cinema: on Example of A. Lattuada's Film "The Overcoat" ("Il cappotto", 1952)]. *Aktual'nye voprosy filologicheskoy nauki XXI veka: sbornik statej IX Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii molodyh uchenyh (7 fevralja 2020 g.)* [Topical Issues of Philological Science of the 21st Century: Collection of Articles of the 9th International Scientific Conference of Young Scientists (February 7, 2020)]. Part 2: *Sovremennye lingvisticheskie issledovaniya* [Contemporary Linguistics Researches]. Ekaterinburg, UMC-UPI Publ., 2020, pp. 231–237. (In Russian)
- 2 Betti E. *Germenevtika kak obshchaja metodologija nauk o duhe* [Hermeneutics as a General Methodology of the Sciences of the Spirit], transl. from German E.V. Borisov. Moscow, Kanon+ROOI "Reabilitaciya" Publ., 2011. 144 p. (In Russian)
- 3 Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoj germenevtiki* [Truth and Method: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics], transl. from German; ed. and intr. B.N. Bessonov. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (In Russian)
- 4 Gogol' N.V. *Shinel'* [The Overcoat]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 17 tomah* [Complete Works and Letters in 17 Volumes]. Vol. 3–4. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarii Publ., 2009, pp. 117–145. (In Russian)
- 5 Dzavattini CH. *Dnevnikhi zhizni i kino. Stat'i i intervju. Dobryak Toto* [Diaries of Life and Cinema. Articles and Interviews. Good Soul Toto], transl. from Italian; intr. G. Bogemsky. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 302 p. (In Russian)
- 6 Eliseeva E.A. Fantasmagorichnost' v izobrazitel'nom reshenii rossijskih i ital'janskikh fil'mov – ekranizacij russkoj prozy [Phantasmagoric in the Visual Solution of Russian and Italian Films – Adaptations of Russian Prose]. *Ital'janskaja i ispanskaja literaturnaja klassika na russkom ekrane i russkaja na ital'janskom i ispanskom ekranah: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Italian and Spanish Literary Classics on Russian Screen and Russian Classics on Italian and Spanish Screens: Materials of the International Scientific Conference], compl. V.I. Mildon. Moscow, VGIK Publ., 2013, pp. 22–29. (In Russian)
- 7 Zimmel' G. *Moda* [Fashion]. Zimmel' G. *Izbrannoe. Sozercanie zhizni* [Selected Works. Meditation of Life]. Moscow, St. Petersburg, Centr Gumanitarnyh Inicijativ Publ., Universitetskaya kniga Publ., 2014, pp. 236–259. (In Russian)
- 8 Kagan M.S. *Morfologija iskusstva* [Morphology of Art]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 440 p. (In Russian)
- 9 Kanfora L. *Demokratija. Istorija odnoj ideologii* [Democracy. The History of One Ideology], transl. from Italian and comments A. Mirolyubova. St. Petersburg, Alexandria Publ., 2012. 502 p. (In Russian)
- 10 Lidzani K. *Ital'janskoe kino* [Italian Cinema], transl. from Italian G. Bogemsky. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 194 p. (In Russian)
- 11 Rozanov V.V. *Kak proizoshel tip Akakija Akakievicha* [How Akaky Akakievich's Type Occurred]. Rozanov V.V. *Nesovmestimye kontrasty zhitija. Literaturno-esteticheskie raboty raznyh let* [Incompatible Contrasts of Living. Literary-aesthetic Works of Various Years]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 234–246. (In Russian)
- 12 Teplic E. *Istorija kinoiskusstva* [History of Cinema Art]. Vol. 4: 1939–1945. Moscow, Progress Publ., 1974. 316 p. (In Russian)

- 13 Turicyn V.N. Tri ekranizacii "Shineli" N.V. Gogolja [Three Adaptations of Gogol's "The Overcoat"]. *Kino i vremja. Bjulleten'* [Cinema and Time. Bulletin]. Issue 4. Moscow, Gosfil'mofond SSSR Publ., 1965, pp. 108–121. (In Russian)
- 14 Chernyshevskij N.G. Oчерки gogolevskogo perioda russkoj literatury [Essays of the Gogol Period in Russian Literature]. Chernyshevskij N.G. *Sochinenija* [Written Works], in 2 volumes. Vol. 1, Academy of Sciences of the USSR, Institute of Philosophy; ed. and intr. I.K. Pantin, compl. and comments V.I. Prilensky. Moscow, Mysl' Publ., 1986, pp. 245–302. (In Russian)
- 15 Shklovskij V.B. *Za sorok let* [In 40 Years]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 457 p. (In Russian)
- 16 Shklovskij V.B. Literatura i kinematograf [Literature and Cinematography]. *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg.* [The Poetics of Cinema. Theoretical Works of the 1920's], ed. board K.E. Razlogov, A.P. Nikolaeva-Chinarova, D.A. Karavaev. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., Al'ma Mater Publ., 2016, pp. 205–247. (In Russian)
- 17 Ejhenbaum B.M. Kak sdelana "Shinel'" Gogolja [How Gogol's "The Overcoat" Was Made]. Ejhenbaum B. M. *O proze. O poezii: Sbornik statej* [On Prose. On Poetry: A Collection of Articles], compl. O. Ejhenbaum; intr. G. Byaly. Leningrad, Hudozhestvennaya literatura Publ., Leningradskoe otdelenie Publ., 1986, pp. 45–63. (In Russian)
- 18 Bondanella p. *A History of Italian Cinema*. Continuum, 2009. 704 p.
- 19 *Border Crossing: Russian Literature into Film*, ed. A. Burry, F.H. White. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. 298 p.
- 20 Brunetta G.P. *The History of Italian Cinema: a Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century*, transl. from Italian. Princeton University Press, 2009. 397 p.
- 21 *ACompanion to Italian Cinema*, ed. F. Burke. Wiley-Blackwell, 2017. 648 p.
- 22 Illan A.M. Gogol's "The Overcoat" on the Russian Screen. *Literature/Film Quarterly*, 2010, Vol. 38, no. 2, pp. 134–146.
- 23 Kehr D. Mantle of Dreams Yields a Nightmare. *New York Times*. 13.01.2012. Available at: <https://www.nytimes.com/2012/01/15/movies/homevideo/a-version-of-gogols-short-story-the-overcoat-on-dvd.html> (accessed 10.12.2021).
- 24 Kelly C.A. "Shady Affair"? Reading the Russian Classics in Late Soviet Cinema. *Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia*, ed. D. Rebecchini, R. Vassena. Milan, Ledizioni Ledi Publishing, 2020, pp. 295–319.
- 25 Pitassio F. *Neorealist Film Culture, 1945-1954: Rome, Open Cinema*. Amsterdam University Press, 2019. 384 p. <https://doi.org/10.1017/9789048526253>.
- 26 Testa C. Fantastic Neorealism: The Overcoat (1952). *Masters of Two Arts: Re-creation of European Literature in Italian Cinema*. Toronto, University of Toronto Press, 2002, pp. 57–76.