


Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ЛЕСОСИБИРСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ –
филиал Сибирского федерального университета

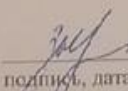
Филологии и языковой коммуникации
кафедра

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 М.В. Веккесер
подпись инициалы, фамилия
« 10 » 06 2021 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)
код-наименование направления

ИЗУЧЕНИЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ Н.В. ГОГОЛЯ С
ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ТРАКТОВОК НА
УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

Руководитель  10.06.21 доцент, канд. филол. наук О.Н. Зырянова
подпись, дата должность, ученая степень инициалы, фамилия

Выпускник  10.06.21 Т.В. Груднева
подпись, дата инициалы, фамилия

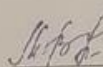
Лесосибирск 2021

Продолжение титульного листа БР по теме: «Изучение петербургских повестей Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок на уроках литературы»

Консультанты по
разделам:

_____	_____	_____
наименование раздела	подпись, дата	инициалы, фамилия
_____	_____	_____
наименование раздела	подпись, дата	инициалы, фамилия

Нормоконтролер

 10.06.2021
подпись, дата

М.В. Веккесер
инициалы, фамилия

РЕФЕРАТ

Выпускная квалификационная работа по теме «Изучение «петербургских повестей» Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок на уроках литературы» содержит 53 страницы текстового документа, 40 использованных источников.

Н.В. ГОГОЛЬ, ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ, КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, СРАВНЕНИЕ, БЕСЕДА.

Актуальность исследования определяется отсутствием методических рекомендаций, посвященных изучению повестей Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок

Объект исследования: процесс изучения повестей «Нос», «Шинель» Н.В. Гоголя и кинематографических трактовок данных повестей на уроках литературы.

Предмет исследования: методика изучения повестей «Нос» и «Шинель» Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок на уроках литературы.

Цель данной выпускной квалификационной работы – изучить особенности интерпретации «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя в кинематографии и разработать методические рекомендации к изучению повестей на уроках литературы с использованием кинематографических трактовок.

Задачи квалификационной работы заключаются в исследовании теоретического материала по использованию кинематографа на уроках литературы, а также в разработке методических рекомендаций к повестям «Шинель» и «Нос» с использованием кинематографических трактовок.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Научно-методические основы использования кинематографических трактовок на уроках литературы.....	9
1.1 Соотношение литературы и кино как смежных видов искусств.....	9
1.2 Методические основы использования кинематографических трактовок на уроках литературы в старших классах.....	13
2 Поэтика «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя и их воплощение в кинематографе.....	19
2.1 Поэтика «Петербургских повестей» в трудах литературоведов и критиков.....	19
2.2 Художественные средства создания образа в повести «Шинель» и кинообраза в фильме «Шинель».....	23
2.3 Художественные средства создания образа в повести «Нос» и кинообраза в фильме «Нос».....	28
3 Изучение «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя на уроках литературы в школе.....	33
3.1 Обзор программ и методических разработок по литературе в аспекте изучения «Петербургских повестей» в школе.....	33
3.2 Использование фильма-экранизации при изучении повести «Шинель» на уроке литературы в 8 классе.....	37
3.3 Использование фильма-экранизации при изучении повести «Нос» на уроке литературы в 10 классе.....	43
Заключение.....	48
Список использованных источников.....	50

ВВЕДЕНИЕ

По мнению автора УМК и учебников по литературе Б. Ланина экранизации являются хорошей пропагандой литературы и после просмотра фильма школьники с интересом обращаются к книге: «Литература сейчас не выпускает кино из своих объятий. Кино нуждается в хороших сценариях, кино пропагандирует литературу» [20]. Использование потенциала киноискусства позволяет не только эффективно решать проблему отсутствия у современных школьников интереса к чтению, но и формировать умение интерпретировать тексты разных видов искусств, что обозначено в ФГОС СОО как умение «оценивать художественную интерпретацию литературного произведения в произведениях других видов искусств (графика и живопись, театр, кино, музыка)» [41].

Диалогический принцип, распространяясь на все сферы и стороны литературного образования (текст, ученик, учитель, внеклассная работа и т.д.) позволяет учесть диалогический характер искусств и природу его восприятия и обеспечить глубокое и личностное постижение искусства слова, делает диалог искусств содержанием и формой литературного образования.

Методике применения кинематографа на уроках литературы посвящены работы Е.Н. Ядровской [45], В.Г. Маранцмана [25], Ю.Н. Усова [39], Д.И. Субботина [36], Л. П. Прессмана [33].

Е.Н. Ядровская [44] в монографическом исследовании «Развитие интерпретационной деятельности читателя-школьника в процессе литературного образования (5–11 классы)» отмечает значимую роль приема сопоставления художественного текста с экранизацией в развитии интерпретационной компетенции учащихся.

В работе Л.П. Прессмана [33] предлагаются этапы работы с экранизацией на уроках литературы. Исследователь отмечает, что для

эффективного применения кино на уроке необходимо познакомить школьников с терминологией киноискусства и его основной спецификой.

В.Г. Маранцман [25] отмечает, что для того чтобы состоялся диалог между двумя видами искусств, необходимо владеть их языками.

В 2018 году опубликован сборник статей «Литература на экране», посвященный экранизации литературных произведений, в котором уделено внимание и педагогическим аспектам работы с кинематографическими трактовками [28].

Как показал анализ научно-методической литературы, конкретных методических рекомендаций, посвященных изучению повестей Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок, нет, поэтому тема исследования является актуальной.

Объект исследования: процесс изучения повестей «Нос», «Шинель» Н.В. Гоголя и кинематографических трактовок данных повестей на уроках литературы.

Предмет исследования: методика изучения повестей «Нос» и «Шинель» Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок на уроках литературы.

Цель данной выпускной квалификационной работы – изучить особенности интерпретации «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя в кинематографии и разработать методические рекомендации к изучению повестей на уроках литературы с использованием кинематографических трактовок.

Исходя из цели, сформулированы следующие задачи исследования:

1. Выявить соотношение литературы и кино как смежных видов искусств.
2. Изучить методические основы использования кинематографических трактовок на уроках литературы.

3. Рассмотреть поэтику «Петербургских повестей» в трудах литературоведов и критиков.

4. Проанализировать художественные средства создания образа в повести «Шинель» и кинообраза в фильме «Шинель».

5. Проанализировать художественные средства создания образа в повести «Нос» и кинообраза в фильме «Нос».

6. Изучить программы по литературе и методические разработки в аспекте изучения «Петербургских повестей» в школе.

7. Разработать методические рекомендации по использованию фильма-экранизации при изучении повести «Шинель» на уроке литературы в 8 классе.

8. Разработать методические рекомендации по использованию фильма-экранизации при изучении повести «Нос» на уроке литературы в 10 классе.

Методологическую основу выпускной квалификационной работы составили труды Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна, С. В. Машинского, Л. А. Зайцевой, посвященные вопросам теории литературы; В. Г. Маранцмана, Е. Р. Ядровской, посвященные методике изучения литературы.

Цель и задачи квалификационного исследования определили следующие методы исследования: сравнительный, структурно-семантический, метод интерпретации.

В работе проанализирован, обобщён, систематизирован теоретический материал по данной проблеме, который может быть полезен учителям. Разработанные нами методические рекомендации могут использовать учителя в своей профессиональной деятельности, а также студенты-практиканты при прохождении педагогической практики в школе.

Апробация работы:

- статья «Изучение «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок на уроках литературы» [10]

- выступление на научно-практической конференции «Современное педагогическое образование: теоретический и прикладной аспекты» (г. Лесосибирск, 20 мая 2021) с докладом «Изучение повести «Шинель» Н.В. Гоголя на уроках литературы с использованием кинематографической трактовки».

Работа выполнена по заказу МБОУ СОШ №1 г. Лесосибирск.

Имеется акт о внедрении: материалы выпускного квалификационного сочинения внедрены в учебный процесс МБОУ Боготольская СОШ

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников, включающего 45 наименований. Общий объем работы – 54 страницы.

1 НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКХ ТРАКТОВОК НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1 Соотношение литературы и кино как смежных видов искусств

Литература и кино представляют собой сложное взаимодействие. Кинематограф является синтетическим искусством, объединяя в себе элементы разных искусств — живописи и фотографии, театра, музыки, литературы. Литература – источник сюжетной основы для кино, что определяет естественную форму взаимодействия двух искусств – экранизацию.

Эстетическая функция определяет условность, целостность, оригинальность того и другого видов искусств, но указанные принципы отражаются в них по-разному, и, прежде всего, в художественном образе. В литературе важное значение имеет образ-голос, выраженный в авторе, повествователе, рассказчике, лирическом герое.

Взаимодействие данных видов искусств стало предметом исследования в работах Ю. М. Лотмана [21], Ю.Г. Цивьян [22], Л.А. Зайцевой [15] и др. В книге Ю. Лотмана и Ю. Цивьяна «Диалог с экраном» можно отметить следующее суждение: «Разные виды искусства, обладая каждый своим языком, воссоздают разные образы мира, но только два из них – искусство слова и кинематограф пользуются целым набором языков, позволяющих воссоздать предельно полный образ реальности. Это делает их особенно значимыми в истории культуры» [21, с.92].

У кинематографа существует свой язык, называемый «языком кино». С началом исследований С. М. Эйзенштейна под языком кино стали понимать, прежде всего, «специфические средства выразительности и

изобразительности – те художественно-технические приемы, с помощью которых непосредственно делается кино» [43, с.193].

«Особенность языка кино связана, во-первых, с фотографической природой кинематографа, во-вторых, с наличием движения и, в-третьих, с использованием особой техники, фиксирующей, обрабатывающей и воспроизводящей изображение», – отмечает М.Г. Дорофеева [14, с.105].

Основной единицей киноязыка, по мнению Ю. М. Лотмана, является кадр, который несет в себе значения и смыслы. Именно в нем запечатлевается пространственно-временное изображение реальности [21; с.92]. А. Тарковский также придерживается этой точки зрения: «Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев лишь один кадр, можно, так мне думается, с уверенностью сказать, насколько талантлив человек, его снявший» [37]. «Киноязык строится как механизм «рассказывания историй при помощи демонстрации движущихся картин» – он по природе повествователен» [21; с.90].

Принцип монтажа является важной составляющей киноискусства. Как известно, «кинематограф – это, прежде всего, монтаж» [43, с.190]. «Монтаж – это не просто механическая «сборка» кадров, а творческий процесс, способ изложения сюжета в кинематографе. При помощи заранее обдуманного способа съёмки и порядка сочетания кадров, той или иной ритмической организации материала, монтажное изображение воздействует и на чувства зрителей», – указывает М.Г. Дорофеева [14, с. 109]. Монтаж воплощается в разных составляющих кинокартины: от соседства рядом стоящих кадров до соотнесения изображения со звуком, диалогом актеров и т.д.

В литературе также существует монтажный принцип композиции, как принцип построения художественного образа, при котором соседство двух образов рождает третий.

И. Смирнов выделил в своей книге «Видеоряд» аналоги киноприёмов в тексте:

- крупный план;

- наезд камеры на объект съемки;
- стоп-кадр;
- обратное движение киноленты;
- взаимоналожение зрительных образов;
- ракурсы, преувеличивающие и приуменьшающие размеры объектов;
- наплыв;
- немые сцены и сугубо мимическая коммуникация;
- закадровый звук/голос;
- световые эффекты, подчеркнута искусственные в происхождении;
- цветопись;
- сценарная декомпозиция движений в мизансценах, разлагающая их на прерывистые [35, с.67].

Если в тексте можно найти аналоги таких киноприёмов, значит можно говорить о том, что текст кинематографичен, т. е. его возможно экранизировать.

В своей книге «Образный язык кино» исследователь Л.А. Зайцева отмечает: «В поисках интересного содержания кино обращается к литературе. Но для этого обращения были и более глубокие причины. Природа образного языка произведения литературы очень близка основными законами композиции фильма. Вместе с сюжетом, который легко воспроизвести, кино перенимает у литературы искусство образной детализации, сопоставления контекста» [15, с.79].

Л. А. Зайцева говорит о влиянии литературы на образный язык кино: «Мы до сих пор рассматривали, в основном, выразительные возможности прозы. Основы композиции: принципы взаимодействия характера со средой, образные сопоставления пространства и времени, – всё это возникало в кино во многом под влиянием прозы. Да и литературный сценарий фильма пишется в форме прозаического произведения – повести, новеллы, киноромана» [15, с.79]. Кино и литературу объединяет не только внешняя форма сценария, но и образный знак кино в большей части схож с

литературой. О.В. Петрова отмечает: «Способность понимать происходящее, сопоставлять, улавливать образные суждения роднит язык фильма с такими видами литературы, как проза, драматургия и поэзия» [31].

Главная проблема, которая возникает у режиссера, – обработка литературного произведения для кино. Во-первых, на экране литературный образ выглядит недостаточно ярко, чем он представлен в тексте. Автор представляет литературный образ с помощью разных выразительных средств, а на экране зрителю показывают лишь конкретный образ. Исходя из этого, образ в кино предстает как один из огромного количества вариантов литературного образа. Во-вторых, особенность слова в фильме и в литературном произведении. Когда литературное произведение экранизируют, то словесный материал сокращают, это связано с тем, что фильм способен зрительно передать то, о чем автор говорит в тексте.

Кино и литература имеют разные средства для восприятия информации. В литературе читатель использует только зрение, с помощью которого воспринимает вербальный материал. При чтении книги человек испытывает другие чувства только через слово, т.е. работает воображение, а слово является опорой. Автор с помощью слова передает тактильные, аудиальные, визуальные ощущения. В кинофильме же зритель использует помимо зрения еще и слух, а обонятельные и тактильные ощущения так же, как и в литературе моделируются. Кино является более конкретным видом искусства, так как оно дает нам звуковое оформление и картинку, нежели литература. Исходя из этого, мы можем сказать, что литература и кино говорят с реципиентом на разных языках.

Творческим поиском аналога в пространстве текста и фильма становится визуализация. В работах М.Ю. Лотмана отмечается: «семиотика изучает «невидимое и неслышимое» киноязыка и обращает особое внимание на ракурс, композицию, цвет, коннотацию образов, появляющихся на экране. Знаками для нее являются не только визуальные образы, слова и звуки, но и монтажные склейки, затемнения, подсветка, ракурс, движение камеры» [22].

В исследованиях, связанных с семиотикой кино есть разные точки зрения на соотношение кино и литературы. Так, итальянский режиссер и теоретик кино П.П. Позалини в своей работе «Поэтическое кино» отмечает, что большой разницы между языками данных искусств нет [32, с.45-66].

Ю.М. Лотман, рассматривая кинематограф как объект семиотического анализа и утверждал, что кинопроизведение – это своего рода произведение литературы. Главная задача кинематографа по мнению исследователя, это рассказывать, повествовать с помощью движущих картин. М.Ю. Лотман рекомендует делать анализ фильма по аналогии печатного текста – путем дробления на фильмические грамматические структуры [22].

Таким образом, первоначальным является слово, а фильм – это его экранизация, т.е. перевод текста в ряд картин. Литература и кино тесно связаны и взаимодействуют друг с другом на уровне семиотики и композиционных приемов.

1.2 Методические основы использования кинематографических трактовок на уроках литературы в старших классах

Нынешний школьник, особенно старшего и среднего звена оказывают предпочтение просмотру киноверсии литературного произведения, нежели прочтению книги, причинами этого могут быть нехватка свободного времени, несформированные навыки чтения. Конечно, заменить книгу фильмом нельзя, так как ребенок упускает важные моменты, которые затронул писатель в произведении, режиссер их мог не отразить в фильме.

Учитель может использовать экранизацию на уроках литературы не только для того, чтобы вызвать интерес учащихся к книге, но и для улучшения восприятия и интерпретации литературного произведения.

М.Г. Дорофеева выделяет три возможных варианта экранизации, в зависимости от объема используемого в фильме литературного материала: «1. Точный пересказ первоисточника (в этом смысле экранизация понимается

как фильм, верный букве и духу литературного первоисточника). 2. Создание версии, более или менее близкой к оригиналу (на экран перенесены не все эпизоды литературного произведения, могут быть вставлены дополнительные; основные герои сохранены, но их трактовка может быть изменена, вводятся дополнительные герои; финал, как правило, не изменен). 3. Экранизация по мотивам (это всегда отмечено в титрах) — это фильм, наименее претендующий на адекватность. В нем могут быть изменены место и время действия, использованы мотивы нескольких произведений, по-другому расставлены смысловые акценты» [14, с.109].

С помощью фильма-экранизации можно показать учащимся, что у разных режиссеров могут быть противоположные точки зрения в изображении одних и тех же событий. Также, если режиссер фильма вносит какие-либо элементы в экранизацию какого-либо произведения, то можно проследить, как происходят изменения в понимании и оценки событий в произведении. Учитель должен понимать, что у учащихся не сразу сформируется представление о роли автора, но с помощью такой работы ученики изучают свойства языка различных видов искусств [39, с.48-69]. «Ученик прибегает к образному обобщению (в котором очевидно постижение многоплановой авторской мысли), потому что ощущает невозможность однозначного истолкования воссозданного на экране и пережитого им, зрителем, в момент восприятия динамически развивающегося художественного образа в особых условиях кинематографического времени и пространства», — указывает Ю.Н. Усов [38, с.125].

Такие методисты, как Л.П. Прессман, А.Я. Бертейше, Ф.М. Пашнин, Е.Р. Ядровская отмечают важность знакомства обучающихся с терминологией киноискусства. Методика работы с произведениями кинематографа включает знакомство с основами языка кинематографа (кадр, монтаж, ракурс, план (крупный, средний, общий) и др.); соотнесение литературных образов и кинообразов, анализ художественно-выразительных

средств создания литературного образа и соотнесение их с приёмами кинематографа (портрет, авторская характеристика, художественная деталь, приёмы монтажа, крупного плана, раскадровки в кино и др.); наблюдения за спецификой воплощения сюжета в литературном произведении и в киноповествовании; сопоставление образа литературного героя и киногероя и анализ художественных средств их создания (портрет, поступки, монолог, диалог, интерьер, пейзаж, вещный мир и т.п.); сопоставительный анализ российских и зарубежных киноинтерпретаций с целью определения сходства и различий ценностных ориентаций, трактовок смыслов и образов; сравнение кино- и телевизионных экранизаций и др. Такая целенаправленная работа наилучшим образом обнаруживает взаимовлияние разных видов искусств, взаимообогащение средствами художественной выразительности

В современной практике литературного образования широко распространено сопоставление киноинтерпретаций с литературными источниками. Е.Р. Ядровская указывает, что данный приём создаёт «новые возможности для развития интерпретационной компетенции учащихся: а) новый языковой код искусства по-иному моделирует процесс восприятия, анализа и интерпретации самого литературного произведения и расширяет представление о его возможных путях интерпретации; б) авторская позиция в новом произведении может открывать читателю неожиданный маршрут для интерпретации исходного литературного текста, тем самым активизируя интерпретационную мотивацию читателя к поиску новых смыслов текста и жизни» [45, с.137-138].

Работать на уроке с фильмом-экранизацией можно как после изучения произведения, так и во время его анализа.

Главная задача учителя, это научить ребенка работать с текстом, ученик должен уметь находить различные выразительные средства, которыми автор характеризует своих героев или события. Цель учителя еще и научить учащихся зрительно представлять себе словесное описание. Для этого можно, используя прием устного словесного рисования, изобразить

героя или событие. Это задание впоследствии позволит перейти к сравнению с визуальным воплощением в фильме.

Учитель обязательно должен сказать, кто режиссер фильма, представить актеров, указать год, в котором был снят фильм и т.д. Так же можно порассуждать на уроке, почему именно это произведение захотел экранизировать режиссер.

После того, как посмотрели фильм или эпизод, следует обратить внимание на эмоциональное восприятие, спросить, понравилось или нет и почему? Далее приступаем к обсуждению этих произведений или эпизодов, их сравнению. На этом этапе дети должны убедиться в том, что режиссер по-иному интерпретировать некоторые моменты литературного произведения, например, изменить последовательность событий, место действия или облик героя. Также стоит обратить внимание и на средства, которые литература не может в себе реализовать, например – музыка.

Обучающиеся приходят к выводу, что кинематограф не способен передать все то, что написано в тексте. Но кино использует вместо слов другие приемы. Для того чтобы передать эмоциональную составляющую героя, режиссер использует подходящую музыку.

В конце цикла таких занятий обучающиеся должны прийти к тому, что различные экранизации возможны, потому что авторы и режиссеры видят по-разному одни и те же события, а также уяснить, что у каждого вида искусства свой язык и свои выразительные средства.

Стоит отдельно уделить время разговору о музыке в фильме, какую роль она играет, как изменяется литературное произведение благодаря ей на экране, как она влияет на эмоциональное восприятие.

Для полноценной работы можно использовать этапы работы, которые предлагает Л. П. Прессман. Методист утверждает, что при сравнении кино и литературы на уроке, учителю необходимо познакомить обучающихся с историей создания экранизации, рассказать о работах режиссера. Беседа, предлагаемая исследователем, строится на вопросах, связанных с различием

в идейном звучании фильма и романа, во взглядах героев и их убеждениях; сравнением описания места действия, обстановки, пейзажа; сопоставлением героев и их характеров в книге и на экране. «Изменились ли отношения между героями? / Как переданы индивидуальные особенности речи персонажей?); обращении к композиционным изменениям, если они есть». [33, с.44 – 45].

А.Я. Берштейн в статье «Художественные фильмы на уроках литературы» утверждает: «Использование экрана на уроках литературы можно свести к нескольким последовательным этапам:

- обращение к наглядным киноиллюстрациям в связи с тем или иным литературным произведением;

- небольшие беседы о кино;

- сравнительный анализ произведений кино и литературы;

- объяснительная работа над экранизацией изучаемых произведений; – подход к тексту с точки зрения «кинематографической» выразительности;

- самостоятельная работа учащихся, выделяющих в тексте по заданию учителя ракурсы, художественные укрупнения, монтажные переходы и контрасты, сопоставления двух зримых образов в одной изобразительной метафоре и т.п.;

- более высокая ступень кинематографического воспитания в школе – это обращение к теории кино и литературы, разговор о композиционных, жанровых, драматических особенностях разных видов искусств.

Диспут о фильме можно совместить с повторением пройденного материала. Не следует избегать и неудачных экранизаций: разговор о них научит критически мыслить и предохранит от безоговорочного приятия плохого фильма» [4, с.23–25].

Важно отметить, что в ходе работы над художественным произведением не всегда есть возможность использовать экранизацию во всем ее объеме. В таком случае учитель прибегает к демонстрации какой-

либо части, фрагмента фильма, использование которого будет целесообразно для расширения представления литературного образа, события и т.д., а, например, весь фильм учитель может предложить на самостоятельный просмотр в качестве домашнего задания, либо в качестве дополнительного материала для понимания художественного текста. Ф. М. Пашнин в статье «Кинофрагменты на уроках литературы» отмечает: «кинофрагмент должен помочь в более глубоком усвоении литературного произведения, заставить самостоятельно мыслить и глубже понимать идейно-художественное своеобразие произведения» [30, с.17].

Таким образом, через привлечение кино на уроки литературы, учитель может решить целый ряд задач. При помощи интегративных связей литературы и кинематографа формируется читательский вкус и умение сопоставить его со «зрительским». При работе над анализом художественного произведения и его киноэкранизации формируется умение сопоставлять литературные образы с их киноверсиями. Тем самым развивается навык экранного восприятия, в нахождении общих и различных особенностей словесного произведения и фильма. Для преодоления проблем и барьеров учителю необходимо стараться переходить от поверхностного чтения и восприятия произведений к целенаправленному, глубокому и внимательному, направленному на оценку и на размышление со стороны обучающихся.

2 ПОЭТИКА «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н.В. ГОГОЛЯ И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ

2.1 Поэтика «Петербургских повестей» в трудах литературоведов и критиков

Среди произведений Гоголя, появившихся в 1830-е годы, выделяются пять его повестей, которые принято называть петербургскими. Повести эти были опубликованы в разное время. Первая редакция «Портрета», «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» появились в 1835 году в гоголевском сборнике «Арабские». «Нос» был впервые напечатан несколько позже, в третьем томе пушкинского журнала «Современник» за 1836 год. Вторая редакция «Портрета» публикуется в том же «Современнике» почти шесть лет спустя, в 1842 году. И наконец, в первом собрании сочинений Н.В. Гоголя, вышедшем также 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» [23, с.268]. Исследователь отмечает: «Параллелизм фантасмагории хаотического быта, мнимо организуемого фантасмагорией бюрократических бумаг, с фантастикой космических сил, играющих в человеке, проявляется в их общей бесчеловечности» [23, 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» [26, 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 [26, с.209].

Размытие границ между реальностью и фантастикой определило двойственность знаков: «знаки включены у Гоголя в калейдоскопическую игру колеблющихся двойных смыслов» [26, 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» [26, 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. Манн указывает, что в этой повести Гоголь «все время играет на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя ее поэтику и все дальше и дальше заманивая читателя в ловушку» [24, с.67]. Писатель не использует романтические возможные формы объяснения тайны, такие, как сновидение и слухи. Вставляя эти мотивы в повествование, он, тем не менее, отказывается от использования их в качестве мотивировки чуда. «Версия сна приводится для того, чтобы тотчас же быть отвергнутой», – отмечает Ю. Манн. «Снимая носителя фантастики, он оставлял фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность; делая предметом иронической игры «форму слухов», он укреплял достоверность самого «происшествия» [24, с.69].

Почти вся вторая половина повести «Портрет» – рассказ сына художника – выполняет роль фантастической предыстории. Часть фантастических событий сообщается в ней в форме слухов («Носились, однако ж, слухи, будто бы он иногда давал деньги даром...» и т. д.). Но часть фантастики, и притом важнейшая (о перевоплощении ростовщика в портрет), охвачена интроспекцией повествователя, который сообщает о чудесных событиях как об имевших место в действительности: «Он видел, как чудное изображение умершего Петромихали ушло в раму портрета...» и т. д. [9, с. 25].

В основе сюжета каждой повести лежит необыкновенная история, чрезвычайное происшествие. У человека пропал нос, у другого сняли новую шинель, приобрести которую он дерзновенно мечтал всю жизнь, третий – случайно купил портрет, ставший причиной величайших несчастий для его обладателя, и т. д. «В каждой повести происходит психологический взрыв. Под влиянием, казалось, необъяснимых обстоятельств, похожих на случайности, круто ломается жизнь человека. Катастрофа поджидает его на каждом шагу», – указывает С.И. Машинский [27, с. 43].

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)» [24, с.73]. Исследователь указывает: «Божественное в концепции Гоголя – это естественное, это мир, развивающийся закономерно. Наоборот, демоническое – это сверхъестественное, мир, выходящий из колеи. Гоголь – особенно явственно к середине 30-х годов – воспринимает демоническое не как зло вообще, но как алогизм, как «беспорядок природы» [24, 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» [26, 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» [13].

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» [26, 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, былинной, апокрифом» [26, 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.

2.2 Художественные средства создания образа в повести «Шинель» и кинообраза в фильме «Шинель»

«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» [9, 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» [9, 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...» [9, с.59]. Приметим, что у Башмочкина 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» [9, 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 Башмочкина 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?» [9, 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» [9, 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» [9, 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» [9, 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» [9, 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.

2.3 Художественные средства создания образа в повести «Нос» и кинообраза в фильме «Нос»

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» [5, 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...» [9, с.31]; «Он решился идти к Исаакиевскому мосту ...» [9, с.30]; «...имел обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту...» [9, с.34]; «...остановилась перед Казанским собором...» [9, 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 о 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» [9, 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!» [9, 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 ряд: 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» [9,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» [9, 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» [11, 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 злключения 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 нонешние 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 [34, с.438-452]. Песня, с одной стороны, вводит мотив, связанный со слухами о носе, разгуливающим 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» [40, 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» [40, 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.

3 ИЗУЧЕНИЕ «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н.В. ГОГОЛЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ

3.1 Обзор программ и методических разработок по литературе в аспекте изучения «Петербургских повестей» в школе

В настоящее время нельзя недооценивать роль экранной культуры и аудиовизуальных средств обучения в школе и, в частности, на уроках литературы. Среди предметных результатов в Примерной основной образовательной программе среднего общего образования указано, что выпускник на базовом уровне «анализировать одну из интерпретаций эпического, драматического или лирического произведения (например, кинофильм или театральную постановку; запись художественного чтения; серию иллюстраций к произведению), оценивая, как интерпретируется исходный текст» [41].

Для выявления специфики изучения цикла «Петербургские повести» Н.В. Гоголя на уроках литературы мы обратились к школьным учебникам, рекомендованным ФГОС, проведя их сопоставительный анализ.

Учебник под редакцией Б.А. Ланина предлагает для изучения повесть «Шинель» из сборника «Петербургские повести». Произведение изучается в 8 классе [19, с.167]. Авторы учебника предлагают акцентировать внимание на образе «маленького человека» в повести. Вопросы в конце произведения направлены на осмысление образа Башмачкина, его характеристику на протяжении всей повести. Задание под рубрикой «Обсудим вместе» связано с фантастическим финалом повести, его ролью в авторском замысле. Авторы учебника предлагают посмотреть спектакли по повести и написать отзыв.

В программе по литературе под редакцией В.Я. Коровиной изучение «Петербургских повестей» на примере повести «Шинель» также предполагается в 8 классе. В учебнике представлен текст повести с пояснением слов, которые могут быть непонятны обучающимся (*будочник* – полицейский часовой; *аплике* – накладное серебро; *коленкор* – дешевая

плотная хлопчатобумажная материя и др.), к тексту даны иллюстрации (Н.В. Гоголь. «Шинель». Акакий Акакиевич у Петровича. *Художник Б. Кустодиев. 1905*; Н.В. Гоголь. «Шинель». Акакий Акакиевич возвращается с вечера. *Художник Б. Кустодиев. 1905*).

Вопросы по произведению направлены на осмысление образа Башмачкина и образа Петербурга:

1. Кто главный герой повести «Шинель»? Каков его характер и образ жизни? Что вы бы могли сказать об отношении автора к герою? Против чего направлена повесть и как в ней раскрывается тема возмездия?

2. Какие повести вошли в состав «Петербургских поветей»? Подумайте, каким предстает Петербург в повести «Шинель». Проиллюстрируйте отрывками из текста, как Гоголь описывает зиму, ветер, вьюгу. Почему они получают символическое значение?

Имеется задание на обогащение словарного запаса, обучающихся: необходимо объяснить значение слов или словосочетаний (*уведомить, мотает на ус, ревизор* и др.) и использовать эти слова в сообщениях о Н.В. Гоголе либо его произведениях [16, с. 356-389].

В рабочей программе по литературе под редакцией В.Я. Коровиной на повесть рассчитано 2 часа. Тема первого урока звучит следующим образом: «Н.В. Гоголь. «Шинель»: своеобразие реализации темы «маленького человека»». Обучающиеся на уроке читают повесть; составляют лексические и историко-культурные комментарии; работают с текстом: отвечают на вопросы с использованием цитирования, обсуждают повесть всем классом; выделяют основные темы и образы изображения человека в первой половине XIX; устно характеризуют главного героя и объясняют средства создания образа. В практической части работы обучающиеся составляют план характеристики (в том числе цитатный) Акакия Акакиевича. В самостоятельной работе обучающимся предлагается сделать сопоставительный анализ образов Башмачкина и Самсона Вырина («Станционный смотритель»).

Тема второго урока: «Н.В. Гоголь. «Шинель», «петербургский текст». Фантастика и реальность в повести; работа со словарем; обсуждение иллюстраций и киноверсии повести [17, с.507- 510].

Изучение «Петербургских повестей» продолжается в 10 классе. В учебнике представлена краткая история цикла «Петербургских повестей». Обзорно изучаются «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель». Обучающимся также рекомендуют прочитать статью В.Г. Белинского «О русской повести и повестях Н.В. Гоголя».

В конце темы предлагаются следующие вопросы и задания:

1. Назовите повести, в которых есть фантастика и гротеск. Какова роль гротеска в повестях Гоголя?
2. Как составлен сборник «Петербургские повести»? Почему его открывает «Невский проспект»?
3. Подготовьте характеристику Акакия Акакиевича Башмачкина. В какой еще повести Гоголя, кроме «Шинели», изображен «маленький человек»? [18, с.297-327].

В методических рекомендациях и поурочных разработках к учебнику под редакцией Н.В. Беляевой изучению цикла «Петербургские повести» Н.В. Гоголя уделяется 8 уроков. Первый и второй уроки «Н.В. Гоголь. Жизнь и творчество (с обобщением ранее изученного). Класс делится на 4 группы. Одной из групп достается тема «Образы автора и рассказчика в повести «Шинель»». Обучающим нужно доказать, что в повести есть рассказчик, который не является автором. Доказать, что образ Акакия Акакиевича – это вечный образ. Предлагается рассмотреть роль фантастики и гротеска в повести. Третий и четвертый уроки «Н.В. Гоголь. «Невский проспект»». Обучающимся предлагается составить лексические, исторические и культурологические комментарии. Класс делится на четыре группы и каждая анализирует определенный эпизод повести. Пятый и шестой уроки: «Н.В. Гоголь». «Портрет». Седьмой и восьмой уроки: «Образ «маленького

человека» в «Петербургский повестях». Урок строится по следующим вопросам:

1. Какие черты «маленького человека» отражены в образе Башмачкина? Как автор решает проблему «потери лица»? Докажите, что главный герой повести лишен «лица» от рождения (имя, фамилия, портрет, возраст, речь). Почему попытки Башмачкина обрести «лицо» приводит его к гибели?

2. Охарактеризуйте образ «маленького человека» на примере главных и второстепенных героев повести «Невский проспект». Почему гибнет Пискарев и торжествует Пирогов? И др. [3, с.211- 227].

В учебнике под редакцией В.Ф. Чертова изучается повесть «Шинель» в 9 классе, для внеклассного чтения предлагается повесть «Портрет». Авторы предлагают обратить внимание на образ Акакия Акакиевича Башмачкина и тему «маленького человека», рассмотреть конфликт мечты и реальности; каким символом является образ шинели и смысл фантастического финала [36; с.269- 280].

В учебнике под редакцией Е.Н. Бунеева 5 класс 2 часть [7, с.147-153] автор предлагает для изучения повесть «Портрет». Анализ произведения строится на выделении литературных приемов в образе художника Чарткова. Рассматривается роль фантастического в повести.

В учебнике под редакцией Е.Н. Бунеева 8 класс, 1 часть [8, с.160 -165] учащимся предлагается повесть Н.В. Гоголя «Шинель». Методисты обращают внимание на образ «маленького человека», предлагается сравнение с рассказом А.П. Чехова «Смерть чиновника» и анализ мистического финала повести.

Анализ учебников показал, что основной повестью, которую изучают в школе, является «Шинель». Произведение изучается в 8-10 классах. Методисты акцентируют внимание на проблеме «маленького человека», эта тема является ведущей во всех учебниках. Сравнительный анализ литературного произведения с экранизацией нигде не указан.

3.2 Использование фильма-экранизации при изучении повести «Шинель» на уроке литературы в 8 классе

Изучение «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя, как было указано в предыдущем параграфе, в большинстве учебников предлагается в 8 классе. Основным произведением во всех УМК является повесть «Шинель». Предлагаем методические рекомендации к изучению данного произведения с использованием кинематографической трактовки в 8 классе по УМК под ред. В.Я. Коровиной. Для изучения повести по программе предлагается два урока. На первом уроке обучающиеся знакомятся с биографическими сведениями жизни писателя, с историей создания повестей.

Предлагаем рекомендации ко второму уроку по повести «Шинель». Начать урок можно с цитаты А.П. Чехова «Берегите в себе человека» и поразмышлять с обучающимися над тем, имеет ли это высказывание отношение к повести, если да, то какое. На уроке должны прийти к выводу, что данная цитата отражает суть повести, ведь каждый человек – личность, а значит, имеет право на уважение.

Следующий этап урока – актуализация знаний и постановка учебной проблемы. В повести, по мнению критиков, поднимается тема «маленького человека». Что значит «маленький человек»? В каких произведениях уже рассматривалась эта тема? Вот вопросы, с которых можно начать изучение самой повести. Предположительный ответ обучающихся будет выглядеть следующим образом: «Маленький человек» – это герой, который занимает невысокую должность, имеет небольшое жалование, не знатного происхождения, не имеет особых талантов. Самсон Вырин из «Станционного смотрителя» А.С. Пушкина относится к типу «маленького человека».

Перед тем как приступить к сопоставительному анализу повести с экранизацией, необходимо обратиться к искусству кинематографа, познакомить обучающихся с терминологией киноискусства. Стоит обратить внимание на дальний, средний, ближний планы. При помощи переднего

плана режиссер обращает внимание зрителя на какой-либо объект, действию и т.д.; средний план показывает общую картинку, дальний план также показывает общую картинку, но уже определяет, например, место человека в городе. Также следует обратить внимание на роль музыки в фильме. Музыка в фильмах используется для того чтобы передать настроение героя, его эмоциональное состояние.

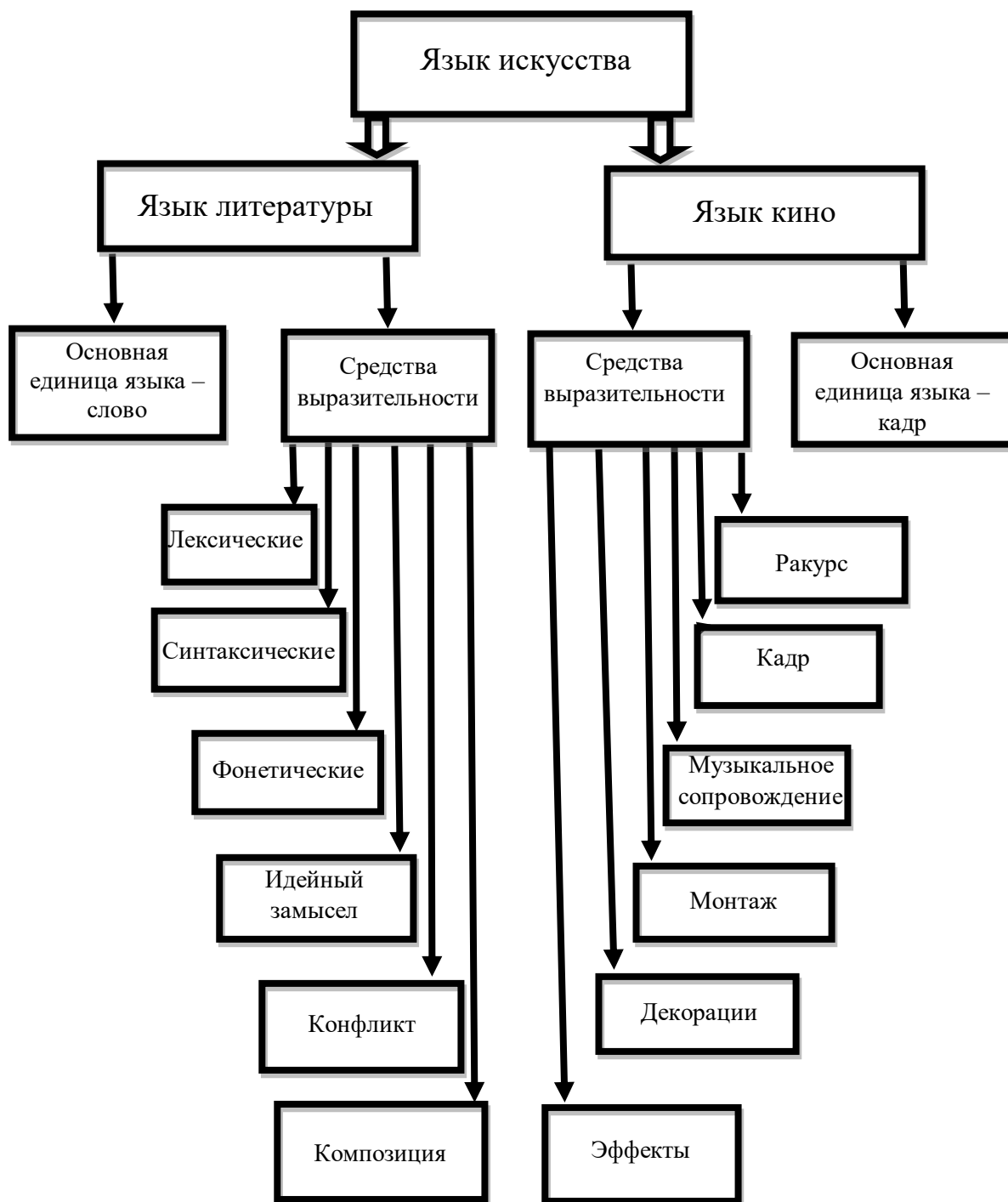


Рисунок 1: Отличия литературы от киноискусства

После того как учитель с детьми обговорил основные детали фильма, можно приступить к сопоставительному анализу повести и ее экранизации.

Необходимо указать, что экранизация повести осуществлена в 1959 году, это постановка Алексея Баталова и режиссера Е. Сердечкова, в главных ролях: Ролан Быков, Ю. Толубеев, А. Ежкина, Е. Понсова, Г. Тейх.

Учитель дает план работы на уроке, т.е., сообщает ученикам, какие фрагменты будут рассмотрены на сегодняшнем занятии. Мы выбрали четыре эпизода, которые являются ключевыми для понимания повести:

1. Образ Петербурга;
2. Образ Акакия Акакиевича Башмачкина;
3. Образ шинели;
4. Кульминация повести, фантастика в финале.

Изначально дети работают с текстом, так как важно отталкиваться от интерпретации самого произведения и сопоставлять ее с экранизацией. Ученикам предлагается найти в повести описание Петербурга. Объяснить, как писатель дает характеристику города, на что обращает внимание.

Примерный ответ учеников: «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» [9, с.55]. Автор повести показывает Петербург читателю с помощью климата, пейзажа природного и урбанистического «...петербургское серое небо», а также важную роль в создании города имеют описания жителей.

После работы с текстом учитель предлагает посмотреть фрагмент из фильма (5:52 – 7:03) и сравнить его повестью. Важно, чтобы обучающие использовали терминологию киноискусства и обращали на это внимание.

Примерный ответ учеников: «Образ Петербурга так же, как и в повести, представлен суровым и холодным. Шинель Акакия Акакиевича, в прохуdivшуюся ткань которой задувает ветер, тревожная музыка создают единый эмоциональный образ».

Для сравнения Петербурга предлагаем еще один эпизод (40:46 – 41:49), связанный с образом города, по которому герой идет уже в новой шинели. Учителю необходимо удостовериться в том, что обучающиеся понимают язык кинематографа. Предлагаемые вопросы: «Какие изменения вы видите? С чем они связаны?»

Примерный ответ учеников: «Во-первых, звучит уже другая музыка, которая передает другое настроение, и зима не кажется такой холодной. Во-вторых, мы видим, что Башмачкин в новой шинели и соответственно его походка стала уверенной. В-третьих, ветер его подгоняет, а не препятствует. Также на улицах города появляются жители, а в первом фрагменте Акакий Акакиевич совершенно один».

После сравнения этого эпизода ученики должны прийти к выводу, что в Петербурге холодно и одиноко только тем, у кого мало денег. Образ Петербурга у Баталова очень схож с Петербургом, который описал Гоголь.

Для сравнения следующего эпизода ученикам предлагается обратиться к источникам Интернета и посмотреть значение имени Акакий. После поразмышлять над тем, повлияло ли имя на судьбу героя? Далее мы обратим детей к тексту Гоголя для того, чтобы они ответили на следующие вопросы:

1. Кем служил Акакий Акакиевич?
2. Какое занятие больше всего любил герой?
3. Найдите в тексте описание внешности Башмачкина.

После того как класс ответил на вопросы, можно обратиться к экранизации (09:30 – 13:05). Ученикам необходимо обратить внимание на то, как чиновники относились к Акакию Акакиевичу; как герой относился к своей работе; схож ли внешне герой из фильма с описанием в тексте Гоголя? Как режиссер передает эмоции Башмачкина?

Примерный ответ учеников: «Чиновники унижают Акакия Акакиевича, смеются над ним. Режиссер показывает зрителю, насколько герой увлечен своей работой, что даже не замечает все то, что происходит вокруг него. У Баталова главный герой выглядит несколько симпатичней, нежели в

описании Н.В. Гоголя. Актер передают все эмоции своего героя с помощью жестов, а особую роль играют глаза, которые показаны крупным планом, в них можно прочесть все чувства, которые переживает герой».

Учитель предлагает поразмышлять над фразой, которую произносит Акакий Акакиевич: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?».

После сопоставительного анализа ученики должны прийти к выводу, что образы в обоих произведениях схожи, но в фильме у Акакия Акакиевича внешность приятнее.

Учитель обращается к следующему эпизоду, раскрывающему образ шинели. Ученикам предстоит сначала найти в тексте описание шинели, и как по-другому ее называли в департаменте.

После обращаемся к фрагментам из фильма (6:40 – 6:43; 7:08 – 7:30). Вопросы для обсуждения: «Схоже ли описание шинели в тексте с экранизацией? Как чувствует себя Акакий Акакиевич в такой шинели? Что изменилось в жизни героя после приобретения новой шинели?»

Предлагаем посмотреть еще один фрагмент (37:04 – 37:50), 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» [9, с.58]. Предлагаем вопросы: «В чем отличие экранизации от текста? Как воспринимает шинель Акакий Акакиевич?». Примерный ответ может быть таким: «Режиссер как бы накладывает 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. Этот эпизод показывает, что шинель подобна подруге, близкому человеку, она больше, чем просто

вещь, она живая для героя». В конце анализа эпизодов ученики приходят к выводу, что шинель полностью изменила жизнь главного героя.

В конце урока 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 о мертвце в виде чиновника, сдирающего у Калинкина моста шинели с плеч. В фильме режиссер конкретно отвечает на вопрос про фантастический конец (фрагменты 53:43 – 53:55; 1:08:48 – 1:09:12), показывая зрителю и в первом эпизоде и во втором (после смерти Башмачкина) лицо вора, который украл шинель у Акакия Акакиевича. Для сравнительного анализа сцен необходимо ответить на вопросы: «В каком виде присутствует фантастика в фильме и в повести? В чем отличие фантастики? Где однозначен ответ на вопрос о том, кто же крадет шинель у значительного лица: в повести или в фильме? (53:43 – 53:55; 1:08:48 – 1:09:12).

В результате сопоставительного анализа приходим к выводу, что последний эпизод в фильме раскрывает тему возмездия и наказания по заслугам и помогает понять авторский замысел, так как и в повести Гоголя «Человек, которого приняли за бесшинельный призрак Акакия Акакиевича – ведь это человек, укравший у него шинель» ...» [29].

В конце изучения повести можно задать следующие вопросы: Созвучна ли экранизация с повестью Н.В. Гоголя? Что вам больше понравилось: повесть или фильм? Почему?

В качестве рефлексии учитель предлагает еще раз прочитать строчки А.П. Чехова и ответить на вопрос: «Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» заставила меня задуматься над ...»

В качестве домашнего задания можно предложить написать сценарий к любому эпизоду повести.

Таким образом, проведенный в таком формате урок позволит раскрыть загадку финала повести через сопоставление с экранизацией и формировать

умение интерпретировать литературное произведение в контексте его экранизации.

3.3 Использование фильма-экранизации при изучении повести «Нос» на уроке литературы в 10 классе

По программе В.Я. Коровиной продолжается изучение «Петербургских повестей» в 10 классе. Предлагаем отвести один час на урок «Реальное и фантастическое в повести «Нос» Н.В. Гоголя», так как именно эта произведение, как отмечают литературоведы, является ключом к разгадке повестей.

Предлагаем начать урок с проблемного вопроса, ответ на который возможен только в конце урока: «Можно ли сказать, что исчезновение носа в повести – это шанс для спасения героя или это происки темных сил?». Однозначного ответа мы не получим, а попросим ребят обратиться к тексту, чтобы понять идею автора.

Для понимания повести и всего цикла большое значение имеет интерпретация петербургского текста. Поскольку обучающиеся провинциального сибирского города знакомы с архитектурой Петербурга только по фотографиям, то фильм Ролана Быкова (1977 г.) дает возможность увидеть город повести Н.В. Гоголя. Начало в повести и в фильме несколько расходятся. Кинокартина начинается с неприглядных бытовых зарисовок: дворники, торговцы, извозчики, нищие, поэтому можно предложить для осмысления следующие вопросы: «Почему режиссер показывает в фильме неприглядные бытовые картины Петербурга? Какие эпизоды противостоят этим картинам?». Отвечая на эти вопросы, ребята еще раз обратятся к тексту и увидят, что писатель противопоставляет парадному, красивому Невскому проспекту бытовую, мрачную сторону северной столицы.

Обратим внимание обучающихся на конкретные реалии города в тексте, акцентируя мысль на том, что Н. Гоголь практически документален в

описании Петербурга: Вознесенский проспект, Исаакиевский мост, Невский проспект, Казанский собор. И дальше логичным представляется перейти к сюжету повести, обратив внимание на фантастичность происходящих событий, причудливым образом вплетающихся в реальность. Предложим вопрос: «Где могли происходить все эти события? Могли ли они быть в реальности?». После этих вопросов выйдем на понимание событий как абсурдной логики сновидения, которое, кстати, в первоначальном, черновом варианте и объясняло в повести все происходящее.

Далее переходим к героям, объединенным не только пропажей носа, но и мотивом сна: оба просыпаются утром и сталкиваются из ряда вон выходящим событием. Предлагаем вопросы: «Можно ли сказать, что в повести причудливо перевернуто значение сна и яви, так как именно просыпаясь, герои сталкиваются с фантастикой? Что могут отражать сны?» Вопросы выведут на понимание того, что сон в повести является отражением страхов героев: цирюльник боится, что может порезать клиента, а Ковалев потерять свое значение в обществе и привлекательность.

Обратимся к фильму: и майора Ковалева, и цирюльника, и персонажа, которого нет у Гоголя, – мужика с санями, – играет один актер Ролан Быков. Вопрос для обучающихся: «Почему, как вы думаете, режиссер поставил одного актера на все роли? Что общего между этими героями?». Примерный ответ: «Герои соотнесены, во-первых, через событийный ряд: один мог отрезать у другого нос. Во-вторых, они совершенно противоположны и это подчеркивается их соотнесенностью: цирюльника совершенно не заботит его социальный статус, он не следит за своим внешним видом: «был пьяница страшный [9, 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» [9, с.33]. Майор Ковалев, наоборот, очень много времени уделял своей внешности, заботясь о ее безукоризненности. Образ

мужика, ведущего по лужам лошадь, запряженную в сани, 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».

Мотив двойничества, иллюзорности происходящего усиливает в фильме образ-мотив зеркала. Ролан Быков сосредотачивает внимание зрителя на разбитых зеркалах, в которые смотрит майор Ковалев, отражаясь во всех его осколках. Предлагаем вопрос: «Какое значение имеет образ зеркала в фильме? Кого герой видит в отражении? Почему зеркало разбивается на осколки?». Ребята приходят к выводу, что зеркало, как и сон связано с иллюзорностью жизни, ее подобием, что наталкивает на мысль о том, что Ковалев в погоне за социальной значимостью, ушел от себя настоящего, ушел от бога, потерял в себе человека прежде всего. Здесь можно предложить подумать над Евангельской заповедью: «Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Евангелие от Луки 17:21). Вопрос к обучающимся: «Можно ли применить эту заповедь к происходящему в повести?».

От вопроса, акцентирующего внимание на библейском контексте повести, логично будет обратиться к мотиву времени в произведении и тому, как режиссер отразил это в фильме. Вопросы для обсуждения: «Когда начинаются события повести? Когда они заканчиваются? Какой христианский праздник приходится на эти дни? Есть ли в повести указание на этот праздник?». Учителю необходимо будет дать культурологическую справку при затруднении ребят: «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» [11, с.448]. События происходят во время Великого поста, когда человек очищается духовно, готовясь к празднованию Пасхи. Возвращается нос к Ковалеву 7 апреля, в настоящее время это тот же день Благовещения, но по грегорианскому, а не юлианскому календарю». Ребята найдут намек в

тексте на праздник в названии улицы, на которой живет цирюльник, – Вознесенский проспект.

Выход на мифопоэтический контекст позволит интерпретировать фантастику. Обратимся к экранизации, эпизоду, когда выпускают на волю птиц из клеток (50:11 – 52:27). «Какой обычай нашел отражение в этом эпизоде? Как вы думаете, что он означает? Как это связано с образом Ковалева и событиями повести?». Примерный ответ: «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. Душа Ковалева тоже, как птица в клетке, только она сам майор это не осознает».

Обращаемся к финалу повести и экранизации, которые расходятся, предлагаем вопросы для обсуждения: «В чем отличие трактовки финала в фильме Ролана Быкова? Что происходит с майором Ковалевым после возвращения носа в повести? Меняется ли его отношение к жизни? Трагичен ли конец фильма? Почему? Является ли смерть спасением для героя? Почему?». Примерный ответ обучающихся: «В повести Н.В. Гоголя герой после «возвращения» носа продолжает прежнюю праздную, бездуховную жизнь. В фильме же майор Ковалев женится, получает орден Владимира 3 степени, становится статским советником, занимает вице-губернаторское место, но затем умирает в праздник Благовещения от переизбытка чувств. Старуха на кладбище говорит: «Хорошо умирать в праздник, не каждому так повезет». Режиссер, таким образом, дает возможность герою очистить душу от мирских грехов. Смертью героя утверждается мысль о том, что стремление к чинам и наградам закрывают от человека истинную ценность жизни, утверждают ложную свободу. Смерть становится избавлением души от грехов. Финал не является трагичным, несмотря на смерть героя».

В конце урока возвращаемся к вопросу: «Можно ли сказать, что исчезновение носа в повести – это шанс для спасения героя или это происки

темных сил?». При ответе на этот вопрос уже можно будет утверждать, что утрата носа была испытанием для героя, и совмещение события с религиозным праздником Благовещения и временем Великого Поста наталкивает на мысль о том, что первый приход героя в собор не случаен. Нос ведь именно в собор «привел», но майор Ковалев поддался своим слабостям, страхам и стал искать выхода вовне, тогда, как необходимо было подумать о душе, вернуть себя себе. Не зря, нос как исчез, так и вернулся, сам по себе. Но у Гоголя этот финал нельзя назвать счастливым, перерождения героя не состоялось.

В конце урока можно обсудить, удалось ли режиссеру воплотить на экране абсурдную логику сновидения повести? Близка ли экранизация стилистике Н.В. Гоголя?

Урок с использованием приема сравнения с кинематографической версией не только позволяет формировать умение интерпретации других видов искусств, но и способствует внимательному прочтению самого литературного текста, обращению к деталям, особенности воплощения авторской точки зрения через образы-символы, композиционные приемы, художественный метод и т.д.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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.

Анализ исследований, посвященных методике использования экранизаций на уроке литературы показал, что работать на уроке с фильмом-экранизацией можно как после изучения произведения, так и во время его анализа. При сравнительном анализе необходима объяснительная работа над экранизацией изучаемых произведений; подход к тексту с точки зрения «кинематографической» выразительности; внимание на монтажные переходы и контрасты, сопоставление двух зримых образов в одной изобразительной метафоре и т.п.

Проанализировав УМК по литературе под редакцией Б.А. Ланина, В.Я. Коровиной, Н.В. Беляевой, В.Ф. Чертова, Е.Н. Бунеева, выявили, что везде предлагается для изучения повесть «Шинель» в 8 классе, а в учебнике под редакцией В.Я. Коровиной в 10 классе вновь возвращаются к изучению «Петербургских повестей» с обзорным рассмотрением всех и подробным изучением одной. В результате изучения обучающиеся должны иметь представление об образе «маленького человека» и сочетанию фантастики и реальности в повестях. Задания по сравнению экранизации и текста повестей не предлагаются.

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.

Предложенные в работе методические рекомендации по изучению повести «Шинель» в 8 классе и повести «Нос» Н.В. Гоголя в 10 классе позволяют интерпретировать детально не только образы-персонажи, но пространственно-временные образы, имеющие важное значение в идейном содержании произведений. Документальность писателя в создании Петербурга (названия улиц, проспектов, соборов, мостов) легче воспринимается провинциальными школьниками через сопоставление словесных образов и визуального и аудиального ряда фильма. Сравнительный анализ повестей и их интерпретаций позволит понять сложную природу гоголевского художественного метода: совмещение фантастики и реальности, а также обратить внимание на монтажную композицию повести и прием монтажа в киноискусстве.

Основные приемы анализа, использованные на уроке: сравнительный, проблемный и мифопоэтический анализ, метод комментирования используются, исходя из возрастных особенностей школьников. Так, мифопоэтический анализ предложен на уроке при изучении повести «Нос» в 10 классе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баталов, А. В. «Шинель» Библейский сюжет [Электронный ресурс] / А. В. Баталов // Телеканал Культура – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=3jjBFBQu_dM
2. Бельтраме, Ф. К вопросу о парадоксальности богоискания в повести Гоголя «Нос» / Ф. К. Бельтраме. – Москва : ИМЛИ РАН. 2003. – 400 с.
3. Беляева, Н. В. Методические рекомендации и поурочные разработки / Н. В. Беляева, А. Е. Иллюминарская, Москва : Просвещение, 2017. – 211- 227 с.
4. Берштейн, А. Я. Художественные фильмы на уроках литературы / А. Я. Берштейн // Вечерняя средняя школа. – 1967. – №1. – С. 23–25.
5. 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.
6. Бочаров, С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица / С. Г. Бочаров. – Москва : Современная Россия. 1985. – 296 с.
7. Бунеева, Е. Н. Литература 5 класс : учебное пособие / Е. Н. Бунеева, Р. Н. Бунеев. Москва : Просвещение, 2016. – 147 – 153 с.
8. Бунеева, Е. Н. Литература 8 класс : учебное пособие / Е. Н. Бунеева, Р. Н. Бунеев. Москва : Просвещение, 2016. – 160 – 165 с.
9. Гоголь, Н. В. Петербургские повести (сборник) / Н. В. Гоголь. – Москва : Азбука. 2018. – 5 - 68с.
10. Груднева, Т.В. Изучение «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя с использованием кинематографических трактовок на уроках литературы [Электронный ресурс] / Т. В. Груднева // Образовательный портал «Знанию» – Режим доступа: <https://znanio.ru/media/izuchenie-peterburgskih-povestej-nv->

gogolya-s-ispolzovaniem-kinematograficheskikh-traktovok-na-urokah-literatury-2667408

11. Дементьев, Д.В. Благовещение Пресвятой Богородицы / Д.В. Дементьев. – Москва : Сретенский монастырь, 2009. – 448 с.

12. Дилакторская, О. Г. Фантастическое в повести Н.В. Гоголя «Нос» [Электронный ресурс] / О. Г. Дилакторская // Русская литература. – 1984. – № 1. – С.153 – 166 – Режим доступа: http://www.destruction.narod.ru/dilaktorskaja_gogol_nos.htm

13. Доманский, В. А. Литература и культура : Культурологический подход к изучению словесности в школе / В. А. Доманский. – Москва : ФЛИНТА, 2015. – 368 – 377 с.

14. Дорофеева, М. Г. Влияние опыта кинозрителя на литературное развитие школьника : дис. ... кад. пед. наук : 13.00.02 / Дорофеева Марина Георгиевна. – Санкт-Петербург, 2000. – 109 с.

15. Зайцева, Л. А. Образный язык кино / Л. А. Зайцева. – Москва : «Знание», 1965. – 79 с.

16. Коровина, В. Я. Литература 8 класс : учебное пособие / В. Я. Коровина, В. П. Журавлев, В. И. Коровин. Москва : Просвещение, 2017. – 356-389 с.

17. Коровина, В. Я. Рабочая программа : учебное пособие / В. Я. Коровина, В. П. Журавлев, В. И. Коровин. Москва : Просвещение, 2020. – 507- 510 с.

18. Коровин, В. И. Литература 10 класс : учебное пособие / В. И. Коровин. Москва : Просвещение, 2012. – 297-327 с.

19. Ланина, Б. А. Литература 8 класс : учебное пособие / Б. А. Ланин, Л. Ю. Устинова, В. М. Шамчкова. Москва : Вентана-Граф, 2018. – 167 с.

20. Ланини, Б.А. Литература сейчас не выпускает кино из своих объятий [Электронный ресурс] / Б. А. Ланин // Российский учебник. – Режим доступа: <https://rosuchebnik.ru/material/boris-lanin-ob-uchebnike-literatury/>

21. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн: Александра, 1994. – 92 с.
22. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. // Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – Режим доступа: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>
23. 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.
24. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – Москва : Художественная литература, 1988. – 67-75 с.
25. Маранцман, В. Г. Содружество искусств на уроке литературы : пособие / В. Г. Маранцман. – Москва : Просвещение, 1971. – 166–211 с.
26. Маркович, В. М. «Петербургские повести Н. В. Гоголя» : монографии // Моркович Владимир Маркович. – Москва, 1989. 150-216 с.
27. Машинский, С. И. Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. – Москва : Просвещение. 1979. – 43 с.
28. Мелик-Пашаева, А.А. Литература на экране : методические рекомендации / А.А. Мелик-Пашаева, Н.Л. Карпова, Н.А. Борисенко. Москва : РШБА, 2018. – 352 с.
29. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе. Николай Гоголь [Электронный ресурс] / В.В. Набоков // Литература – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/apofeoz-lichiny.htm>
30. Пашнин, Ф. М. Кинофрагменты на уроках литературы / Ф. М. Пашнин // Литература в школе. – 1981. – №3. – С.17.
31. Петрова, О. В. Кино на уроках литературы [Электронный ресурс] / О. В. Петрова // Экстернат РФ. – Режим доступа: <http://ext.spb.ru/2011-03-29-09-03-14/107-literature/1920-2012-11-30-17-25-45.html>

32. Позалини, П. П. Поэтическое кино / П. П. Позалини // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. статей / Радуга. – Москва, 1984. – С. 45-66.
33. Прессман, Л. П. Кинофильм-экранизация на уроках литературы / Л. П. Прессман // Литература в школе. – 1964. – №1. – С. 44 – 45.
34. Пушкин, А.С. Песни необрядовые: [Записи песен, сохранившиеся в собрании песен П. В. Киреевского] / А.С. Пушкин. – Москва : Academia, 1935. – 438-452 с.
35. Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. – Москва : Петрополис, 2009. – 67 с.
36. Субботин, Д.И. Методика изучения прозы А.П. Чехова с использованием кинематографических трактовок в условиях базового и профильного обучения в 10 классе средней школы : дис. ... канд. пед. Наук : 13.00.02 / Субботин Дмитрий Игоревич. – Москва, 2004. – 15-30 с.
37. Тараковский, А. А. Уроки режиссуры [Электронный ресурс] / А. А. Тараковский // Экранное творчество – Режим доступа: <https://www.kinocafe.ru/theory/?tid=26514>
38. Усов, Ю.Н. Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8-10 классов / Ю.Н. Усов. – Таллин : Министерство просвещения, 1980. – 125 с.
39. Усов, Ю. Н. Экранные искусства – новый вид мышления / Ю. Н. Усов // Искусство и образование. 2000. – № 3. – С.48-69.
40. Успенский, Б.А. Время в гоголевском «Носе» («Нос» глазами этнографа) / Б.А. Успенский. – Москва : Common place, 2018. — 73-91 с.
41. Федеральный государственный образовательный стандарт [Электронный ресурс] : Режим доступа: <https://fgos.ru/>
42. Чертов, В. Ф. Литература 9 класс : учебное пособие / В. Ф. Чертов, Л. А. Трубина, Н. А. Ипполитова. Москва : Просвещение, 2015. – 269- 280 с.

43. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – Москва : ВГИК, 1998. – 193 с.

44. Ядровская, Е. Р. Развитие интерпретационной деятельности читателя-школьника в процессе литературного образования (5–11 классы): монография / Е.Р. Ядровская. – Санкт-Петербург : Книжный Дом, 2012. — 184 с.

45. Ядровская, Е. Р. Научно-методический совет по преподаванию литературы и русского языка: синергия идей и подходов / Е. Р. Ядровская // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2016. – № 9– С. 113; №10. – С. 60–64.