

«РЕВИЗОР» В РУССКОМ И ЕГИПЕТСКОМ КИНО
(Процесс межкультурной коммуникации)

"المفتش العام" فى السينما الروسية والمصرية
فى ضوء الحوار بين الثقافات

Dr. Walid Ahmed Tolba
Assistant professor - Department of Russian Language
Faculty of Al-Alsun – Ain Shams University

د/ وليد أحمد طلبة
أستاذ مساعد بقسم اللغة الروسية
كلية الألسن – جامعة عين شمس

**"THE INSPECTOR GENERAL"
IN RUSSIAN AND EGYPTIAN CINEMA
Intercultural communication process**

The subject of our comparison is the Soviet film "The inspector general" in 1952 and the Egyptian film "The inspector general" in 1956.

The consideration of the degree of difference between the script of the film and the text of the original is brought to the forefront, which ultimately entails various changes in the plot and characteristics of the characters.

The most important thing is to assess the impact of this difference on the ideological content of the work within the framework of the intercultural communication. To achieve this goal, the researcher relies on a comparative analytical method of research.

Among the main conclusions of this scientific article, that the screen version of the play "The inspector general" and the implementation of its ideas and comedy images by means of the film adaptation in another language is in favor of the ideological and spiritual communication of the two cultures and serves as the subject of their interaction.

From the point of view of the value relation to the on-screen Russian play, it can be said that it is in no way inferior to the original text either with its thematic and ideological content or with its ironic imprint. On the other hand, the noticeable success of the Egyptian film on screen is the embodiment of a thoroughly thematic content of the original material.

Keywords:

- Play - Intercultural communication - Screen adaptation – Scenario - Comedy

"المفتش العام" فى السينما الروسية والمصرية فى ضوء التواصل بين الثقافات

موضوع الدراسة يتمثل فى المقارنة بين العرض السينمائى لمسرحية "المفتش العام" فى السينما الروسية (١٩٥٢) والسينما المصرية (١٩٥٦)، ويعد الهدف الرئيس من تلك الدراسة النظر فى مدى اختلاف سيناريو كلا الفيلمين عن النص الأصلي وما يتبعه من تغيرات فى سير الأحداث وسمات الأبطال، وتقييم مدى تأثير تلك الاختلافات على المحتوى الفكرى للعمل الأصلي فى إطار التواصل بين الثقافات. لتحقيق هذا الهدف، يعتمد الباحث على المنهج المقارن التحليلي. من بين أهم نتائج الدراسة، أن الحوار بين الثقافات هو الأساس الذي اعتمدت عليه فكرة عرض مسرحية "المفتش العام" فى السينما المصرية نظراً لاستيعاب هذا العمل الفنى فى ظل ثقافة أخرى.

- تبين للباحث أن عرض مسرحية "المفتش العام" فى السينما الروسية يضاهى النص الأصلي من ناحية المضمون الموضوعي والفنى والمحتوى الساخر. على جانب آخر، نجح الفيلم المصرى الذي يحمل نفس الاسم فى تجسيد المحتوى الموضوعى للنص الأصلي.

الكلمات المفتاحية:

مسرحية - التواصل بين الثقافات - العرض السينمائى - السيناريو - الكوميديا

«РЕВИЗОР» В РУССКОМ И ЕГИПЕТСКОМ КИНО
(Процесс межкультурной коммуникации)

Несомненно, что современная технология стало неотъемлемой частью нашей жизни. Она больше всего входила и ещё входит во все отрасли человеческой деятельности, в том числе и в искусстве и литературе, как одна из его видов. Выработка новых современных приемов имеет цель идти по пути возрастающего развития во всех сферах жизненной деятельности, а также открыть новые возможности, найти современные механизмы к развитию искусства вообще и литературы в частности, выходя на более широкие границы, и обогащая диалог между разными культурами.

Нельзя игнорировать, что современная технология помогла сохранению литературного наследия, а также его возрождению разнообразными средствами. В этом смысле кинематограф, как современный вид искусства приобретает огромную важность в зарождении литературы новыми современными способами. Кинематограф нашел в литературе богатый материал для обобщения фильмов и привлечения наибольшего количества зрителей.

Экранизация литературных произведений и использование приёмов кинематографа на службе литературы всегда были и остаются предметом заслуженного внимания. Это в основном связано с соединением элементов кинематографа с традиционными художественными и идейными особенностями литературных произведений.

«Художественный фильм следует рассматривать как особый вид учебного пособия, в котором в синтезированном виде представлены не только лингвистические характеристики, но и социально психологические и морально-этические компоненты речевой деятельности общения». [11: с. 94] Подобная точка зрения оправдана тем, что язык кино адресован всем классам общества и обеспечивает более широкую аудиторию зрителей, чем читательская. Кроме того, «любая современная экранизация классического литературного наследия представляет собой

специфическую интерпретацию произведения прошлой эпохи с точки зрения современности, вольно или невольно реализуя новые эстетические критерии, идеологемы, современные воззрения на человека и общество и т.д.». [См. 7] Современная техника экранизации, развиваясь и возрастая, позволяет расширять возможности межкультурной коммуникации, привлекая все большее число зрителей другой культуры и другого менталитета, что требует от создателей фильма вмешательства в текст, работая над сценарием. Именно так и произошло с прочтением «Ревизора» на египетском экране.

Поскольку предметом нашей статьи являются советский фильм «Ревизор» (1952) и одноименный египетский фильм «Ревизор» (1956), необходимо вкратце дать характеристики развития кинопромышленности в России и Египте, особенно во время экранизации этой пьесы так и в русском, как и в египетском кино.

Демонстрация кинофильмов в России началась в Петербурге в 1896 г. Однако первым русским синематографом для демонстрации кинематографических лент был русский «Электрический театр» на Красной площади. Большую роль к этому времени играл известный кинопромышленник А. А. Ханжонков¹. «В 1907 году помещик Таганрогского округа А. А. Ханжонков открыл в Москве первое кинопредприятие, где стали снимать первые российские фильмы». [14: с. 5] С 1909 по 1914 гг. его фирма выпустила свыше 70 игровых картин. Не менее актуальной оказалась роль В. М. Гончаров, поставивший кинофильмы по мотивам литературных произведений: «Песнь про купца Калашникова» (1909) и «Преступление и наказание» (1909) «Оборона Севастополя» (1911) и др.

Становление национального русского кино происходило в России в частности после революции 1917 г. «К этому времени количество кинотеатров в России достигло всего 1045. <...> В это время русские кинематографисты начали проявлять свой интерес к литературе». [6: с. 71] Интерес русского кино к литературе на первых этапах своего развития неслучайным. Он является залогом придерживания реалистических направлений в литературе.

Классическое литературное наследие создает обширное пространство для разработки реалистических образов и композиционного строения фильмов.

С развитием новых техник кинематографа русское кино начало опираться на богатое русское литературное наследие. Первыми попытками на этом пути, по утверждению американского режиссёра Артура Найта (1916-1991), стали советские фильмы «Мать» (1925), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Буря над Азией» (1928) и др. Однако на основании социалистического реализма во второй половине XIX успешно работали режиссеры и сценаристы.

Выдающимися примерами экранизации русской литературы стали советские кинофильмы 50-х и 60-х гг.: «Ревизор» (1952) - экранизация одноимённой комедии Николая Гоголя (1809-1852), романа Федора Достоевского (1821-1881) «Преступление и наказание» (1956), романа Михаила Шолохова (1905-1984) «Тихий дон» (1957), романа Льва Толстого (1828-1910) «Анна Каренина» (1953) и др., кроме экранизации русской литературной классики за рубежом (первая экранизация «Анна Каренина» (1934) во Франции, «Война и мир» (1965) в США и др.

На другой стороне, становление египетского кинематографа прошло нелегкий путь с конца XIX – начала XX столетия. Историки, обсуждающие историю египетского кино, согласились с тем, что первая экранизации кинофильмов состоялась в городе Александрия французскими братьями Люмьерⁱⁱ 5 ноября 1896 г. Однако действительное начало египетского кино имеет связь с 1907 годом, когда Азиз Бандарли и Амбертомалас Дорис создали первый египетский кинофильм «Посещение его превосходительством научного института в мечети Сиди Абуль Аббас». К этому времени многие относились к первому длинному фильму «Лайла» (1927), как исходной точке в истории египетского кино.

«Самым важным этапом в развитии египетского кино – создание "Студии Мисра" (1936), которая считалась первой школой создания кинематографических лент в Египте. Студия выпустила первый свой первый фильм «Видад» (1936), который стал первым

египетским демонстрационным фильмом на Международном Венецианском Кинофестивале». [13: с. 58]

Первая экранизация египетских литературных произведений началась уже в 30-ые годы, когда впервые вышел в свет египетский немой кинофильм «Зейнаб» (1930) по мотивам одноимённого романа известного египетского романиста Мухаммада Хусейна Хейкала (1888-1956). К этому времени стали появляться египетские сценарии, заимствованные из произведений зарубежной литературы. На этом пути вышли египетские кинофильмы «Якут» (1934), вышедшего из пьесы «Топаз» (1928) французского писателя Марселя Паньоля (1895-1974) и «Лайла» (1942) из французского романа «Дама с камелиями» (1848) французского драматурга Александра Дюма (сына) (1824-1895) и др. С этого момента расширялась волна экранизации зарубежной литературы под влиянием новых реалистических тенденций национального египетского кино 50-х и 60-х гг. XX в. В египетском кино того времени заметен и отпечаток русской классики во многих египетских фильмах, которые исчерпали сюжеты, подходящие темам своих фильмов. Разоблачение пороков общества, изображение проблем карьеризма, чиновничества, лицемерия, административной коррупции, злоупотребления власти и др., имеющие сходство с теми же тенденциями египетского общества, к чему старалась избавиться революция 1952 г. При всем кажущемся отождествлении сценариев некоторых египетских фильмов того времени с сюжетом русских литературных произведений «в некоторых кинофильмах упоминался первоисточник, однако в большинстве из них совсем не упоминалось.» [Там же: с. 88] В этом контексте нельзя не упомянуть одноименные египетские кинофильмы «Ревизор» (1956) и «Преступление и наказание» (1957), Фильм «Река любви» (1960) по мотивам русского романа «Анна Каренина» (1934) и др.

Познание художественного литературного текста средствами экранизации требует в основном эмоционального логического восприятия текста произведения. Обращение к художественному аутентичному фильму позволяет существенно расширить сферу

знакомства с оригинальным литературным текстом путем применения приёмов экранизации режиссером.

Здесь на первый план вступают характеристики деталей в обрисовке на экране правдивой картины персонажей, окружающей местности, медленное приближение и погружение экрана к духу оригинального написанного текста литературного произведения. На экране вместо слова и других художественных средств вступают звук, цвет и движение конкретных образов и др. Зритель видит незримый мир драматурга за толкованием режиссера, с учётом сложности самого жанра "драма", где вступает диалог как основной способ развития действия, о чем и говорит Л. С. Выготский: «<...> всякая драма, в сущности говоря, есть не законченное художественное произведение, а только материал для театрального представления; поэтому мы с трудом различаем содержание и форму в драме, и это несколько затрудняет ее понимание». [8: с. 293] Это, несомненно, логично, учитывая, что даже первая постановка «Ревизора» в русском театре вызвала недоумение зрителей. Премьера «Ревизора» в театре, как известно, произвела на зрителей впечатление шока. Пьеса казалась «странной, – вспоминал П. В. Анненков, – выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий <...> Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах <...>, словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение нарастало с каждым актом», ибо «большинство зрителей» было выбито «из всех театральных ожиданий и привычек». [3: с. 265]

На наш взгляд, экранизация литературных произведений в целом и драматических в частности всегда становится предметом переоценки зрителей, как и литературных критиков и литературоведов в зависимости от степени воплощения авторского замысла, так и на сцене, как и на экране. Подобное недоумение продолжается до нашего дня, поскольку применения элементов театральной постановки на службе литературного текста является сложной задачей.

Художественный фильм выступает как средство формирования сознания народа и, следовательно, способ подготовки к межкультурной коммуникации. Использование художественных аутентичных фильмов в процессе межкультурной коммуникации требует культурологического диалога. Свидетельством тому, что вопрос межкультурной коммуникации стоит в ряду наиболее волнующих научное сообщество, служит количество конференций, международных симпозиумов и семинаров, проходящих сегодня под знаком этой проблемы.

Разумеется, что «термин "межкультурная коммуникация" появился в 1954 г. в работе Г. Трейгера и Э. Холла "Культура и коммуникация. Модель анализа". Это понятие авторы раскрывали как идеальную цель, к которой должен стремиться человек в своем желании как можно эффективнее адаптироваться к окружающему миру. "Межкультурная коммуникация" предполагает ситуацию, при которой участники этого процесса, представляющие разные культуры, осознают не принадлежащее к их культуре как феномен "чужого"». [2: с. 4.]

Цель межкультурной коммуникации – искать общую почву для разных культур и преодолевать любые барьеры, препятствующие диалогу. Пути этого преодоления различны, но едва ли можно сомневаться, что наиболее эффективной формой культурного перевода сегодня является экранизация литературных произведений. Этим объясняется и наш интерес к экранизации комедии Гоголя "Ревизор" в русском и египетском кино – сопоставление, требующее компаративного подхода.

В художественной литературе межкультурная коммуникация приобретает своеобразно собственный характер. Во многом литературное произведение служит богатым материалом для передачи идей и смыслов, культурных и общественных особенностей народа. В этом огромную роль играют известные литературные произведения, ставившие огромный след на всемирную литературу. Достоверно, каждое литературное произведение считается, так или иначе, отражением человеческих

проблем и общественных событий. В нем всегда содержатся, дух времени, менталитет народа, исторические, идейные направления. Нельзя, например, отвлекать внимание от богатого культурного, ценностного и философского содержания в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и его значимости не только для русской, но и для мировой литературы.

Здесь на первый план выдвигается рассмотрение степени различия сценария кинофильма от текста оригинала, что в конечном итоге влечет за собой разнообразные изменения в сюжете и характеристиках действующих лиц. Самое главное – оценить влияние этого различия на идейное содержание произведения в рамках межкультурной коммуникации.

Гоголевская комедия занимает особое место не только в русской, но и в мировой литературе, о чем говорит бесчисленное количество постановок по всему миру, в том числе и в Египте, а впоследствии – и киноверсий. Только в России было создано семь фильмов. Предметом нашего сопоставления будет советский фильм 1952ⁱⁱⁱ года и египетский 1956-го^{iv}.

Русская версия 1952 года, по общему мнению, наиболее точно воспроизводит исторический колорит пьесы и следует ее замыслу, оставаясь в пределах авторской проблематики. Тот «Ревизор» был, прежде всего, обращен в прошлое – к реальности царской России.

Русский кинофильм относится к типу прямой экранизации: «Такая экранизация должна повторять книгу, давая зрителю возможность еще раз, только уже в формате кино, соприкоснуться с источником». [См. 5] Одноименный египетский фильм принадлежит к другому типу – экранизации по мотивам. И здесь совсем другая задача: «...показать знакомое произведение в новом ракурсе. Часто подобная форма используется, когда книгу физически нельзя перенести в киноэкранный буквально <...> Экранизация этого типа не слишком строго соответствует первоисточнику, но передает главное и добавляет что-то новое». [Там же]

С другой стороны, египетский фильм вышел в свет после революции 1952 г., покончившей с британской оккупацией и

королевским режимом, а также с пережитками феодального строя, под гнётом которого египетские крестьяне жили в плохом жизненном уровне долгое время. Можно сказать, что сюжет пьесы, основанный на разоблачении коррупции в русском обществе первой трети XIX века, перекликался с жизненными проблемами послереволюционного Египта и звучал как нельзя более актуально. Перечисляя причины революции 1952 года, выдающийся египетский историк Абд ар-Рахман Ар-Рафии (1889-1966) отнес к ним «отсутствие справедливости между всеми слоями общества в социальной ситуации, вызвавшей революцию». [4: с. 170] Именно поэтому в числе главных принципов революции стоит необходимость покончить со всеми формами социального угнетения, что невозможно без прекращения административной коррупции, сложившейся на протяжении веков. Именно в этом контексте прочитывался «Ревизор».

Сценарий египетского фильма во многом отстает от сюжета и текста русского «Ревизора». Во-первых, действия происходят не в XIX веке и не в России, а в Египте в середине XX века. Влияние политического фона на события оказывается преобладающим. Однако, наблюдая за душевным миром главных героев и особенностями юмора в двух кинофильмах, можно, в конце концов, судить о степени влияния этих различий на идею оригинального произведения, более того, оценить, насколько важно в процессе межкультурной коммуникации воплощение пьесы "Ревизор" в египетском кино.

Русский «Ревизор» сюжетно никоим образом не отклоняется от пьесы, в отличие от египетского, сюжетно адаптированного под местные реалии, концовка которого совершенно отличается от оригинала. Смотря на русский кинофильм, первое, что бросается в наши глаза— образ городничего. Гоголевский городничий представляет административную власть в маленьком уездном городе: «Он одет, по обыкновению, в своем мундире с петлицами и в ботфортах со шпорами. Волоса на нем стриженные, с проседью». [9: с. 7] На протяжении русского кинофильма нетрудно уловить

критическое отношение писателя к своему герою. Он взяточник, казнокрад, сумевший только направить все богатство своего уезда на собственное обогащение, не взирая даже на беспорядок и коррупцию окружающих чиновников, устремившихся к нарушению закона с его молчаливого согласия. Но сразу слышится голос городских торговцев, которые страдали от долголетней эксплуатации, суровости и неуважения городничего. Слова торговцев как будто снимают маску с лица городничего: «Не погуби, государь! Обижательство терпим совсем понапрасну <...>. Да всё от здешнего. Такого городничего никогда еще, государь, не было. Такие обиды чинит, что описать нельзя. <...> — ей-ей! Придет в лавку и, что ни попадет, все берет». [9: Том 4. с. 69]

Египетский городничий должен был отличаться уже потому, что такой должности в Египте нет. В деревне глава исполнительной власти – мэр во многом избрался из знатных фамилий своей деревни. Он всегда пользовался большим авторитетом среди деревенских жителей. В географическом словаре египетских городов от эпохи древних египтян до 1945 года историк Мухаммед Рамзи (1871-1945) указывает: «В эпоху древних египтян градоначальник назывался Шейхом уезда, а до эпохи Мухаммеда Али-паша (1769-1849) назывался Шейхом Шейхов, и мэром с 1260 года хиджры и до настоящего момента». [12: с. 5]

В египетском фильме мэр одет традиционно: на нем длинный джилъбаб, а на голове – феска. Однако, несмотря на внешние, временные, национальные и географические различия, мы видим внутреннее сходство между ним и русским городничим. Мэра мало беспокоит жалкое состояние вверенного ему города, в котором не работает ни одна служба. Его цель – скрыть nepopядок от глаз ревизора – и сохранить собственную выгоду. Он – типичный взяточник, собирающий вокруг себя таких же помощников. Мэр – деспот, обирающий бедных людей, дешево покупающий их товары, он ворует деньги, выделенные из бюджета на развитие школ или пожертвования на строительство мечети. Пользуясь своим положением, он захватывает гуманитарные товары, чтобы затем

продать их на черном рынке. Стоит кому-то ему воспротивиться, как он тут же сажает человека в тюрьму, либо в лучшем случае высылает в дальнюю деревню, он использует против людей всевозможные бандитские механизмы и способы принуждения, в том числе физического – многие подвергаются телесным наказаниям. Наконец, мэр торгует наркотиками.

Когда появляется ревизор и указывает его помощникам на очевидные недостатки и вопиющие преступления, они лишь восклицают, что и сами хотели ему это все заметить, однако все как-то позабывали. В итоге именно помощники, казалось бы, преданные люди, ибо рука руку моет, которые возносили хвалу мэру, теперь спешат донести на него Сабиру – ревизору.

Не менее актуальным является образ "ревизор" в двух кинофильмах. В русском фильме актер полностью соответствует своему герою и производит то же впечатление: «...молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове, – один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения.» [9: Том 4. с. 7] В роле главного героя египетского фильма - Сабира играет тридцатилетний актер. Он приезжает в деревню по совету своего друга Джабира, чтобы устроиться на работу. Он прежде должен был заплатить некому должностному лицу (в фильме не названо его имя) взятку, якобы обеспечить Сабиру шанс работы как «инспектор навоза», учитывая, что Сабир неграмотный. Приехав в деревню со своим другом, они остановились в гостинице, но их никто не дождался. В конце концов молодому египетскому герою осталось только сожалеть о его потраченной надежде. Более того, ему даже нечем платить за гостиницу, где он остановился вместе с Джабиром.

Анализируя характер Хлестакова и Сабира в двух сценариях, чувствуется критическое отношение писателя к окружающему главному герою обществу, которое пахнет коррупцией и несправедливостью. В обеих личностях не трудно заметить наивность, равнодушие. По натуре они не обманщики, но они

попали в среду, члены которой действуют обманчиво, свидетельством чему служат некоторые типические съемки в двух кинофильмах, полно соответствующие тексту оригинала и, по моему, наиболее выражающие действительное содержание произведения. В русском кинофильме сразу слышится голос городских торговцев, которые страдали от долголетней эксплуатации, суровости и неуважения городничего. Слова торговцев как будто снимают маску с лица городничего: «Не погуби, государь! Обижательство терпим совсем понапрасну <...>. Да всё от здешнего. Такого городничего никогда еще, государь, не было. Такие обиды чинит, что описать нельзя. <...> — ей-ей! Придет в лавку и, что ни попадет, все берет». [9: Том 4. с. 69]

В египетском кинофильме удивительно была съемка собрания бедных, угнетённых людей, узнав о долгожданном приезде "справедливого ревизора", подходящих к нему с жалобами на нарушения и преступления, от чего они страдали на протяжении долгих лет, желая избавиться от этого несправедливого мэра. Однако к ним явился "ревизор", прося передать ему все жалобы на рассмотрение, обещая принимать все необходимые меры. Тогда все произнесли одним голосом «Да, жив ревизор, да, жив ревизор».

Через аналитическое понимание личности Сабира в египетском кинофильме присутствуют некоторые смены по уровню развития его личности. Едва он раскрыл, что жители деревни приняли его не за "инспектора навоза", а за настоящего ревизора, Сабиру больше удобно устроиться в своей новой позиции. Но здесь нельзя отвлекать внимание от актуальной роли его друга Джабира, по совету которого молодой герой заплатил все его деньги в качестве взятки. Хитрее всех, друг – Джабир всегда ему внушает воспользоваться этим случаем, чтобы обманывать людей, собирать богатство и избавиться от бедноты навсегда. Именно поэтому можно судить, что образ Сабира в египетском сценарии не несёт одним ответственности за обман людей. Здесь заметна также и роль его друга Джабира.

После этого, сценарий египетского кинофильма совсем трагично поворачивается. Сабира начала тревожить совесть из-за эксплуатации страдания простых жалких людей для того, чтобы собрать богатство. Однако желание Сабира ставить конец этой истории стояло наперекор интересам Джабира, который видит в благотворительном намерении своего друга сокрушение его надежд к накоплению богатства любой ценой. Только на этот момент интересы Джабира перекликались с интересами мэра, который не нашёл никакой трудности подкупить его тремя тысячами фунтами (тогда весьма большая сумма), чтобы обманывать своего друга и сопроводить его к водяному колесу, где его ждал наемный убийца. Едва Сабир стоял на пороге смерти, убийца ошибся и упал в речке, прося помощь у самого "ревизора". В этот момент явилась дочь мэра, которая попала в любви "ревизора" и раскрыла ему все детали заговора. Тогда Сабир почувствовал ответственность перед любовью к этой простой верной девушке и раскрыл ей свою тайну. С этого момента Сабир взял на себя обязательство помогать простым бедным людям в деревни, попавшим под гнёт и несправедливостью мэра и его помощников, у которых уверенность в том, что они уже избавились от него убийством. Между тем как мэр и обманчивый Джабир жили в своем заблуждении, Сабир продолжал свой путь к улучшению, пока не произошла революция 1952 года, которая покончила со старым режимом и его пережитками. Последняя сцена свидетельствует о приезде армейских офицеров в забытую деревню для установления порядка. В тот момент несправедливый мэр думал, что его преступление было раскрыто. Стараясь свалить обвинение на Джабира, мэр был арестован после раскрытия всех его предыдущих преступлений. В конце египетского кинофильма заметна роль революции 1952 года. Приход офицеров и арест несправедливого мэра символизирует конец целой эпохи в истории Египта.

Поворот в характере Сабира в египетском кинофильме служит, помимо режиссерских, общественно-политическими потребностями. В конце египетского фильма Сабир оказывается

перед зрителями, жертвой окружающих его людей, поскольку он не удовлетворён коррупцией мэра и не поддавался внушению своего друга. Для Сабира наступил момент отрезвления. Он не только принял на себя ответственность защищать бедных и угнетённых жителей деревни, но и в конце фильма поддавался офицерам, готовясь садиться в тюрьму за обман людей, которые выдавали его за настоящего ревизора. Однако чувство вины оказалось достаточным оправданием для Сабира. Наконец его простили за его живую совесть и помощь бедным.

Что касается русского сценария, то он показывает подлинного гоголевского героя, равнодушного, обманчивого. Он, вправде, не стремился к обману, но в своем новом положении умел хорошо извлекать максимальную пользу из этой ситуации. В русском сценарии Хлестаков – виноват перед обществом и самим собой. С другой стороны, Сабир в конце отступился от этой вредной роли. Истинная любовь к дочери мэра, спасение его жизни от придуманного ему заговора как бы превратили его в другого человека. Это, действительно, логично, так как истинная любовь никак не сочетается с обманом в одном сердце.

Характерно в двух кинофильмах своеобразие гоголевского юмора. Главный вызов перед Гоголем состоит в зарождении комедии изнутри самых обычных и иногда драматических моментов. Более того, современная технология экранизации помогает воплощению комедии, наделяя её живым духом. Гоголь писал: «комизм кроется везде. Живя среди него, мы его не видим; но если художник перенесет его в искусство...то мы же сами над собой будем валяться со смеху». [1: с. 125] Комедия «Ревизор» - это не анекдот, столь сатирическая комедия над всякими социальными пороками, пошлостями и противоречивостями, что оказывается в поступках действующих лиц и, следовательно, в исполнении актерами. В каждой реплике героев смех заявляет о себе произвольно. Атмосфера страха заставляет героев действовать и говорить иначе, чем они действительно скрывают. Несомненно, что выбор самих же исполнителей играет актуальную роль в

экранизации, так как успешное восприятие комического содержания считается залогом их актерских способностей. В русском кинофильме трудно выдержать себя от смеха в той ситуации, когда все догадывались по поводу неожиданного приезда ревизора в город. Об этом городничий обращается к почтмейстеру, чтобы тот прочитал все приходящие и исходящие письма, в которых якобы возможно содержатся какие-либо донесения. Но самое ужасное, и одновременно забавное был ответ самого почтмейстера на просьбу городничего: «Почтмейстер. Знаю, знаю... Этому не учите, это я делаю не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства: смерть люблю узнать, что есть нового на свете. Я вам скажу, что это преинтересное чтение. Иное письмо с наслаждением прочтешь – так описываются разные пассажи... а назидательность какая... лучше, чем в "Московских ведомостях"!» [9: Том 4: с. 15]

Под этим углом зрения вряд ли сомневаться в том, что история обоих фильмов "Ревизор" может быть прочитана как "ужасная шутка". Господство атмосферы злого наваждения, приводившей героев к их неотвратимой судьбы, заставляет зрителя не поддаваться юмору, а наоборот все больше осознать действительный подтекст произведения. Самое главное в двух образах – воплощение главной мысли писателя об административной коррупции, чиновничестве, лицемерии и стяжательства. В их поведении утверждается та мысль, что страх перед высшими по чину чиновниками может и создавать необыкновенное, неожиданное. Точкой кульминации в этом отношении считается сцена первой встречи городничего с выдуманным ревизором в двух кинофильмах. Здесь не трудно заметить отождествление между двумя ключевыми моментами в двух сценариях и духом оригинального текста.

Над этой встречей господствует атмосфера скептичности, недоверчивости, испуга друг перед другом. Хлестаков и Сабир думали, что, без сомнения, будут вставлены в тюрьму, не имея ни одной гроши в кармане платить хозяину гостиницы. На другой стороне, русский городничий, как и египетский мэр, боятся

наказания ревизора, который по их представлению приехал инкогнито специально раскрыть все их неисправности. Именно поэтому они не жалели сил подкупить его любой ценой. В этом отношении художественным юмористическим приемом можно считать и мотив неожиданности. Во-первых, неожиданность появления ревизора в деревне, предвещающего неизбежной судьбы, во-вторых неожиданность появления городничего и мэра в гостинице, предвещающего скорейшего наказания. Чувство страха, царствующего на этой ситуации, сделали героев слепыми перед правдой. Здесь не трудно заметить полное удвоение и зеркальное отражение реплик и реакции героев. В двух кинофильмах на первой встрече оба главных героя в испуге смотрят несколько минут один на другого в изнеможении, выпучив глаза. «Городничий: Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, заботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений... Хлестаков: Да что ж делать?.. Я не виноват... Я, право, заплачу <...>». [9: Том 4: с. 31] На просьбу городничего принимать ревизора в другой квартире, тот отвечает: «Я знаю, что значит на другую квартиру: то есть — в тюрьму» [9: Том 4: с. 32], однако, как говорят, всякая птица своим голосом поет. Смешно, что каждый из них старается в меру своих сил избегать наказания: «Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека. Хлестаков. Нет, я не хочу! Вот еще! Мне какое дело? Оттого, что у вас жена и дети, я должен идти в тюрьму, вот прекрасно!» [9: Том 4: с. 32] На другой стороне, не менее ужасной, как и не менее смешной оказывается та же ситуация в египетском кинофильме. Несчастный Сабир потерял всякую надежду спастись от тюрьмы, он со своим другом ждёт непременно прихода полиции. Вдруг перед глазами явился другой человек, мэр деревни, готовый на все для того, чтобы удовлетворить ревизора: «Мэр: Счастливого утра, Вашего превосходительства, Вашего Величества», «Сабир: Сделай милости и скажи, что тебе от меня нужно», «Мэр: Я приехал специально поцеловать Ваши руки и поблагодарить тебя за то, что имели честь Вас принимать в нашей

деревне». Более того, мэр заявил, что полный счет за гостиницу уже заплачен, призывая проводить "господина ревизора" осмотреть деревню.

Ключевым также в этом отношении считается применимый Гоголем в своей пьесе мотив контраста, который оказывается в русском кинофильме в съемке "брака". Помимо смешного в этой ситуации сама идея о заключении брака неотъемлемо связана с мотивом судьбы. На самом деле мы стоим перед единственным моментом истины в пьесе. По словам Лука Лукича: «Вот подлинно, судьба уж так вела.» [9: Том 4: с. 88] Для городничего это несомненно "богатый приз", который даже ему и во сне не виднелось. Видя себя генералом, городничий начал придумать планы на светлое будущее: «жить в Питере или в Петербурге?, обедать где-нибудь у губернатора, знакомые его будут с самым тонким обращением: графы и все светские... » [9: Том 4: с. 83], не забывая при этом отомстить всех, кто осмелился на него жаловаться ревизору: «А, это ты, Иван Карпович! Призови-ка сюда, брат, купцов. Вот я их, каналий! Так жаловаться на меня? Вишь ты, проклятый иудейский народ! Пойдите ж, голубчики! Прежде я вас кормил до усов только, а теперь накормлю до бороды. Запиши всех, кто только ходил бить челом на меня <...>». [9: Том 4: с. 81-82] Однако, в одно мгновение, все эти надежды пропали даром. Брак и светлое будущее сразу превращаются в страшный невыносимый сон, где представлялось перед глазами городничего наказание за все его злые деяния.

Здесь основную роль играет своеобразный неожиданный открытый финал пьесы Гоголя, сохраняющий свою небывалую загадочность во время экранизации пьесы и вызывающий противоречивые чувства после случайного раскрытия правды: «Как я — нет, как я, старый дурак? Выжил, глупый баран, из ума!.. Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду» [9: Том 4: с. 94] - говорит городничий. Неожиданно все планы

городничего на бесконечное счастье рушились сразу перед его глазами. Городничему не стыдно от своих грехов, столько стыдно, что позволил обмануть себя мальчишке. По мере того, что съемка вызывает злой черный смех, она демонстрирует ужасное положение, к которому дошли подобных городничему людей. Не только городничий, но и его окружение занято обвинениями друг против друга. Писатель доводит своего читателя, подобно режиссеру по отношению к своему зрителю, к высшей точки кульминации. Приход жандарма в финале, извещающего о приезде истинного ревизора ставит всех перед неизбежной судьбой всяких взяточников, лицемеров. Последняя немая съемка, заставляющая всех окаменеть от ужаса и страха, на наш взгляд, не намекает на наступившее наказание, столь заставляет всех задуматься над заслуженным каждому персонажу наказанием. В этом состоит художественное мастерство Гоголя, что и отразила последняя съемка кинофильма.

Заметно в двух сценариях, что действия всегда поворачиваются комическими событиями. В русском кинофильме выделяется комичная ситуация, когда Хлестаков признался в своей любви дочери (Марье Антоновне) и жене (Анне Андреевне) городничего одновременно, применяя одни же выражения: «Хлестаков (молодой дочери): Из любви, право, из любви. Я так только, пошутил, Марья Антоновна, не сердитесь! Я готов на коленках просить у вас прощения. (Падает на колени.) Простите же, простите! Вы видите, я на коленях». [9: Том 4: с. 76]

Увидев Хлестакова на коленях, это не может оставить сильное впечатление на душе матери. Однако, сразу Хлестаков меняет свое отношение, обращаясь к самой матери: «Нет, я влюблен в вас. Жизнь моя на волоске. Если вы не увенчаете постоянную любовь мою, то я недостоин земного существования. С пламенем в груди прошу руки вашей.» [9: Том 4: с. 76]. В этой ужасной шутке автор, как будто скрывает маску с лица подобных Хлестакову людей, готовых обмануть других, даже во имя любви, для осуществления своей собственной выгоды. Не менее глуповаты и пошлы - личности матери и дочери, которых без труда можно

обмануть, поскольку в личности молодого Хлестакова они увидели долгожданную мечту жить в столице. Для Анны Андреевны собственная выгода важнее всего на свете. Она вспомнила о необходимости верности своему мужу только, когда появляется возможность обвенчать свою дочь и Хлестакова.

Египетский сценарий как раз сохраняет юмористический дух оригинального гоголевского текста. В фильме ложный "Ревизор" проявил интерес к жене местного мэра – танцорке Шахлаа. Кажется, что мэр женился на бывшей танцорке в столице, и привел её в деревню, стесняясь раскрыть всем её настоящую должность. Непринято было в закрытом деревенском обществе того времени позволять подобному знатному должностному лицу жениться на танцорке, что считается пятном позора перед жителями деревни, которые должны ему починяться и уважать. Однако по мере появления Сабира жена осмелилась восполнять упущенное и танцевать на одном вечере перед городским ревизором, невзирая на чувства своего мужа, который никак не может раскрывать тайну его женитьбы. Одновременно мэр вынужден переживать оскорбительное чувство, видя своими глазами неблагонамеренное ухаживание нового ревизора за его избалованную жену. В этой съемке египетский мэр оказался не менее комичен, чем гоголевский городничий. Сразу после пира, устроенного мэром в честь своих гостей, ревизор не ложился спать, но и старался ползти на цепочках к комнате красивой танцорки Шахлаа. Однако к нему неожиданно явился мэр, стараясь отвлекать взор своего гостя от своей жены. Здесь мы стоим также перед ужасной шуткой, раскрывающей настолько подобные мэру люди готовы прийти на уступки для осуществления своей собственной выгоды. Мэр не смеет раскрыть ревизору, что та женщина, которая только что танцевала перед ним, является его женой. Он вынужден выдержать такое унижительное положение, ибо это поможет ему избежать своей неотвратимой судьбы.

Забавнее всего оказалась съемка встречи ревизора с танцоркой Шахлаа, которая думала, что её муж уехал в город и

скоро не вернется, однако на самом деле мэр скрывался в комнате и выслушивался их разговор. Жена раскрыла ревизору свою любовь, желая уехать с ним в город, предупреждая, что мэр может за это убивать её. Кроме того, она рассказывала про отдаленную деревню, куда ссылаются люди, а также про наемного убийцу, который помогает мэру, чтобы наказать кого угодно. В этот момент ревизор вызвал мэра к себе и призвал его утвердить или отвергать эти претензии. Удивительно, что мэр действовал, как будто ничего не вышло, говоря, что это просто ничтожные пустяки! Однако финал кинофильма носит в себе и особенности гоголевского юмора, основанного на неожиданности ситуации и контраста.

К концу египетского фильма мэр думал, что его заговор, который придумал с Джабиром против ревизора, осуществился, а ему сейчас ни о чем беспокоиться. Но всё кончилось таким образом, что его планы рушились под градом солдат, приехавших в деревню навести порядок и судить городничего за все его преступления. Мэр думал, что приезд военных в конце кинофильма имеет цель раскрыть его заговор против Сабира. Именно тогда, он начал оправдаться перед ними, как будто ничего не случилось, но самое странное было появление его дочери, объявляющей, что ревизор пока жив. Приняв это за теплую отцовскую любовь, мэр поблагодарил свою дочь, и поддержал её слова. Однако мэр, на самом деле, не знал, что слова дочери якобы, приводящие его к спасению, приводят его к тюрьме. Чувство радости сразу же превращается в страх. Все были в шоке от появления самого ревизора, рассказавшего, что с ним происходившее за последнее время, особенно после провала попытки его убийства. Тогда он начал помогать невинным людям, давно сосланным мэром в дальнюю деревню, считая это возмещением за обман людей. В египетском кинофильме переплетение юмора и трагедии в одной ткани считается залогом гоголевского юмора.

Обсуждая сущность комедии в двух кинофильмах, можно судить без всяких сомнений, что сюжет смоделирован в духе противного и можно, обозначать как антикомедию. Это, в свою

очередь, появляется в отсутствии соотношения между текстом и подтекстом, особенно в начале и концовке. В этом самом противоречии заложена ирония Гоголя – "ирония судьбы". В тот же самый момент, когда главные герои почувствовали постижимость наказания, судьба, как будто им улыбается. Однако подобное ироническое несоответствие авторского восприятия персонажей и восприятие персонажей самих собой не было случайным. Здесь, Н. Гоголь, как будто предупреждает своих героев, даёт им другой шанс к раскаянию и нравственному очищению. Но финал, при всей кажущейся неожиданности, приходит соотносимой с грехом героев, который воспринимают Городничий, как и мэр, как "наказание божее".

Подводя итоги данной статьи, можно сказать, что экранизация пьесы «Ревизор» в египетском кино, как и восприятие художественного произведения на почве другой культуры, несомненно, имеет диалогический характер. Претворение идей и образов комедии "Ревизор" средствами экранизации на другом языке стоит в пользу идеологической и духовной коммуникации двух культур и служит предметом их взаимодействия.

Применение визуальных особенностей на языке экранизации помогло передаче сути литературного текста комедии, обладая величайшей силой непосредственного воздействия на зрителей, способствуя понять многогранность литературного произведения. Экранизация наделила пьесу живостью, изобразительностью, обеспечила ей продолжающийся успех. Успешная передача идейно-тематического содержания в египетском кинофильме, несомненно, служит звеном в цепи коммуникации между русской и египетской культурой. В этом заметную роль играет совпадение в исторических и общественных условиях с учетом сохранения национальных особенностей каждой из двух стран.

Совпадение в общественно-исторических условиях, несомненно, считается стимулом к экранизации комедии "Ревизор" в египетском кино. Можно сказать, что египетский "Ревизор" является вдохновляющим для египетских зрителей –

вдохновляющим по своему тематическому содержанию, выражающему проблему карьеризма, казнокрадства, лицемерия, чиновничества и административной коррупции, вдохновляющим по своеобразным художественным особенностям. В пьесе комическая форма считается подавляющей, кроме элементов простого по форме, но глубокого по содержанию языка. Тема "Ревизора" служил богатым материалом для выражения захода солнца целой эпохи королевского режима в Египте со всеми его пережитками, и восхода солнца новой эпохи в истории республиканского Египта, провозглашающего ценности социальной справедливости и уничтожения всех видов административной коррупции.

Экранизации пьесы "Ревизор" на египетском кино помогает комедийный дух произведения. "Ревизор" вызывает смех от глубокой души, что и подходит арабскому менталитету, увлекающемуся в литературе всему забавному, даже выражая свое глубокое страдание. Н. В. Гоголь утверждает: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в нем во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был – смех». [10: с. 542]

Своеобразие комедийного сюжета пьесы служит богатым материалом для исполнения актерами с одной стороны и вероятным стимулом её успеха с другой. Недаром комедия – один из самых распространённых жанров кинофильмов. При этом экранизация комедии "Ревизор" не имеет цель только рассмешить зрителя, вызвать улыбку, улучшить настроение, однако смех считается эффективным средством коммуникации через передачу идейного содержания произведения в своеобразном виде.

Выразительный сарказм Гоголя, сатирическое изобличения пороков русского общества до революции, язвительная насмешка над ненавистными нравами людей, высшая степень иронии, основанная на усиленном контрасте выражаемого, и в то же время на снятии всех масок от лицемеров и коррупционеров встречаются с теми же тенденциями в египетском обществе до революции. Можно

сказать, что совпадение в исторических условиях дореволюционного периода добавило правдивость изображения во время экранизации египетского кинофильма "Ревизор", в эпилоге которого открыто, высказывалось, что действия этого фильма проходили до революции 1952 года.

С точки зрения ценностного отношения к экранному русскому произведению можно судить, что оно никак не уступает оригинального текста ни своим идейно-тематическим содержанием, ни своим ироническим впечатком. С другой стороны, заметный успех экранного египетского фильма состоит в воплощении тщательно тематического содержания оригинального материала с учетом внесения некоторых изменений на внешние характеристики героев или на сюжетную линию. Однако внесенные изменения, так на уровне внешних характеристик героев, как и на уровне некоторых комических ситуаций в египетском кинофильме были обязательными по этническим причинам. Более того, драматические режиссерские изменения в действиях необходимо было соответствовать реалистической и политической обстановке в стране, с учетом, что экранизация египетского кинофильма вышла в свет через четыре года после революции 1952 года. Однако все эти изменения не имели существенного влияния на главную идею комедии Н. В. Гоголя.

В двух сценариях наблюдается большое психологическое отождествление между двумя персонажами, поскольку в них содержится основная мысль произведения. Смотря на преддверие двух кинофильмов, нетрудно заметить, что изображение личностей Хлестакова и Сабира в двух фильмах идёт в идейное течение оригинального текста, конечно, без отсутствия смешного духа Н. В. Гоголя, присущего оригинальному тексту пьесы.

Достоверно верно, что в египетском кинофильме остаётся и некоторое различие на уровне сюжетных деталей и введения героических эпизодов, которых не было в оригинальном произведении, однако, это служит поддержанием основной идеи литературного произведения. Главные заметные изменения между

двумя кинофильмами состоят в двух основных моментах. Первое имеет отношение с переворотом характера египетского Сабира, который в конце кинофильма стал играть существенную положительную общественную роль, после того как он попал в любви дочери мэра. Это, на наш взгляд, связано с чисто драматическими и режиссерскими поводами. Второе имеет отношение с финалом кинофильма. В русском кинофильме замечаются все элементы открытого финала присущи оригинальному тексту, однако в египетском сценарии присутствует сюжетная концовка, что имеет отношение с эпилогом фильма, где указано, что все действия фильма происходили до революции 1952 года и следовательно, стало логично, что финал произведения имеет связь с целью революцией 1952 года. Однако, самое главное, в египетском кинофильме удалось передать заложенное в первоисточнике средствами кинематографа на языке, воспринятой публикой.

Исходя из предыдущего, можно сказать, что экранизация комедии «Ревизор» так в русском, как и в египетском кино, осуществила свое художественное качество с точки зрения проникновения в замысел произведения, а также качества художественного перевода литературного произведения на язык киноискусства. Это служит богатым литературным источником и новым звеном в процессе межкультурной коммуникации.

Здесь можно утвердить, что на пути к возрождению литературного наследия нужно сделать шаг навстречу кинематографу, что в свою очередь обогащает диалог между культурами. Возрождение культурного и особенно литературного наследия нуждается в более современных способах, совпадающих ускоряющее развитие современной техники, что и осуществляется экранизацией. Превращение слов в живые образы наделяет произведение живостью, обеспечивая широкую зрительскую базу. Привлечение новой техники экранизации на службе литературы, несомненно, стоит в пользу межкультурной коммуникации. В наше время нельзя полагаться только на книгопечатание, как

единственный способ литературоведческого знания. Ускоряющееся развитие современной технологии сделало невыносимым стоять только на книгопечатании, как единственным способом документации литературы и коммуникации между культурами. Новые технологические приемы, в том числе и экранизация не только обеспечивают новый своеобразный метод для знакомства с наследием всемирной литературы, но и помогают обогащению и расширению диалога между разными культурами.

Примечания

ⁱ Александр Алексеевич Ханжонков (Ханжёнков) (1877 - 1945) — российский предприниматель, организатор кинопромышленности, продюсер, режиссёр, сценарист, один из пионеров русского кинематографа.

ⁱⁱ Братья Люмьер, родоначальники кино:

Люмьер, Луи Жан (1864—1948) — младший брат (изобретатель аппарата «Синематограф»).

Люмьер, Огюст Луи Мари Николя (1862—1954) — старший брат (организатор).

ⁱⁱⁱ Автор сценария и режиссёр: Владимир Петров (1896—1966)

^{iv} Автор сценария и режиссёр: Хельми Рафла (1909-1978)

* Мухаммед Али-паша – Правитель и основатель современного Египта (1805-1848).

* Мусульманский календарь и официальный календарь в некоторых мусульманских странах.

* Джильбаб – длинная просторная верхняя одежда, покрывающая все тело.

* Феска – головной убор в восточных странах, представляющий собой шерстяной колпак красного цвета с черной перевитой кистью

Литература

1- Аксаков. С. Т. История моего знакомства с Гоголем. В. В. Вересаев. Гоголь в жизни. Часть I. Изд. «Юрайт». М., 2018.

2- Андреева О. В. Культурологические аспекты межкультурной коммуникации. Изд. СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2016.

3- Анненков П. В.: Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. В: Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. Москва 1952.

4- Ар-Рафии А. Предвестники революции 32-ого июля 1952 г. 3-е изд. "Дар Аль Маариф", Каир. 1987.

5- Аргентова Ю. В. Литературные произведения на экране: аннотированный библиографический указатель / МУК «Централизованная библиотечная система» Центральная городская библиотека; сост. Ю. В. Аргентова. – Сыктывкар, 2008. <http://textarchive.ru>

6- Артур Найт. История кино в мире от немого кино до Синерамы. Перевод Саад ад-дин Тауфик. Изд. «Дом арабской книги». Каир. 1967.

7- Арутюнян С. М. Автореферат диссертации на тему "Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств". Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. www.dissercat.com.

8- Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону. Изд. «Феникс» 1998.

9- Гоголь Н.В. Собрание сочинений в шести томах. Том 4. «Государственное издательство художественной литературы». М. 1959 г. В дальнейшем будет указано на том и страницу.

10- Гоголь Н.В. Сочинения. Золотой том. Изд. «Олма-пресс», 2002. <https://books.google.com.eg>.

11- Кожевникова Л.Н., Доборович А.Н. БелГУ, г. Белгород. Художественный фильм как средство обучения межкультурной коммуникации. Материалы докл. и

сообщ. межрегион. науч.-метод. конф., Белгород, 8-9 апр. 2003.
<http://dspace.bsu.edu.ru>.

12- Мухаммед Рамзи. Географический словарь египетских областей от эпохи древних египтян до 1945 г. Изд. «Государственный орган книг» 1994.

13- Саад Эд-дин Тауфик. История кино в Египте. Изд. "Дар Эль-Хилал". Каир. 1969.

14- Цымбал А. А. Кино, каким мы его помним. Кинотеатры старого таганрога. Вехи Таганрога. № 51. ООО «Издательство «Лукоморье». Таганрог. 2012.