

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»  
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)  
Филологический факультет  
Кафедра литературы

**РУССКАЯ КЛАССИКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
КИНЕМАТОГРАФА**  
Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

**Выполнила** студент

**РЯЛР-091 группы**

Чередниченко Татьяна Сергеевна

Подпись \_\_\_\_\_

**Научный руководитель:**

Д. филол.н. Гузь Н.А.

Подпись \_\_\_\_\_

*(подпись)*

**Оценка**

\_\_\_\_\_ г.  
«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

Подпись \_\_\_\_\_

*(Председатель ГАК)*

Бийск – 2014

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теория взаимодействия литературы и кино	
1.1. Специфика киноискусства и роль художественной литературы в его становлении .....	7
1.2. Экранизация классики как интерпретация художественного текста.....	13
1.3. Понятие и виды экранизации классики как способа интерпретации художественного текста.....	19
Выводы по первой главе.....	26
Глава 2. Анализ экранизации произведений русской классической литературы как интерпретации художественного текста	
2.1. Экранизация романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».....	28
2.2. Экранизация повести Л.Н. Толстого «Кавказский пленник».....	36
2.3. Экранизация пьесы А.Н. Островского «Бесприданница».....	47
Выводы по второй главе .....	61
Заключение.....	63
Список использованной литературы.....	65

## Введение.

**Актуальность исследования.** Экранизация литературной классики – это не только сочетание двух видов искусств, но и шире – взаимодействие культур, которое нашло свое воплощение в форме классического произведения. Посредством ее человек постигает другую эпоху, в которой действуют иные мировоззренческие установки, актуализированные в языке нового искусства. Если рассматривать классическое произведение как высказывание, определяющее эпоху, которое содержит в себе вопрос, то экранизацию можно толковать как ответную реплику, содержащую в себе ответ. Кино, в силу своей массовости и доступности, открывает широкое поле для наблюдения за мировоззренческим диалогом эпох, в который неизбежно включаются и зрители, вне зависимости от своей готовности к такому диалогу.

С первых шагов кинематограф обратился к огромному миру литературы. Литература, обогащая его содержание, вместе с тем, помогла определить его специфику.

Экранизации играли и продолжают играть большую роль в развитии киноискусства – самого массового из искусств. Это и обуславливает актуальность нашего исследования.

Проблема соотношения замысла автора экранизируемого произведения и автора экранизации – одна из важнейших проблем теории экранизации.

Экранизация – понятие неоднозначное. Но все исследователи сходятся в одном мнении, что экранизация – это своего рода интерпретация, осуществляя которую приходится мысленно демонтировать литературное произведение.

Существование нескольких киноверсий каждого из шедевров мировой классики побуждает деятелей кино, берущихся за создание своего варианта, сделать его совершенно непохожим, на все, что было до них. Здесь есть два пути: трудный путь настоящего искусства и легкий путь ремесленничества. В первом случае непохожесть рождается из новой, содержательной

интерпретации из того понимания стиля и замысла автора. Во втором случае «оригинальность» и желание переощеголять всех становится самоцелью, при этом подходе никому нет дела до замысла автора классического шедевра. Об этом размышляет Ю.С. Магалашвили в своей работе «Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства».

Отбор произведений литературы для экрана и их трактовка всегда исторически обусловлены. Они определяются требованием и характером самого времени и особенностями личности художника, его мировоззрением, своеобразием его таланта. С новым прочтением того или иного классического произведения можно согласиться, когда новизна экранизации будет извлечена из замысла или идеи «старого» авторского содержания».

Анализом экранизаций литературных произведений занимались и продолжают заниматься критики и рецензенты в кинематографе и, значительно реже, в литературоведении. Это широкая тема для споров о гениальности или бездарности режиссеров, актеров, постановщиков, а так же о степени схожести с литературным произведением. Все это и обуславливает актуальность нашего исследования.

**Объект исследования** – экранизация классической литературы.

**Предмет исследования** – экранизации романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», рассказа Л.Н. Толстого «Кавказский пленник» и пьесы А.Н. Островского «Бесприданница».

**Цель исследования** – рассмотреть особенности экранизаций, как интерпретации указанных произведений Л.Н. Толстого, А.Н. Островского и И.С. Тургенева.

**Задачи исследования:** 1) сделать обзор литературы по проблеме исследования; 2) дать определение таким понятиям, как «интерпретация», «экранизация»; 3) выявить проблемы, связанные с экранизацией классических произведений художественной литературы; 4) проанализировать интерпретации романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»; 5)

проанализировать интерпретации повести Л.Н. Толстого «Кавказский пленник»; б) проанализировать интерпретации пьесы А.Н. Островского «Бесприданница».

**Методы исследования:** общенаучные – описание, анализ, обобщение; литературоведческие – культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный; герменевтический.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы Е.А. Сергеева, Е. Левина, А. Вартанова, Л. Зайцевой, А. Оганова, У.А. Гуральника, Л. Аннинского, Л. Погожаевой, Е. Добина, И. Маневича, Л. Фрадкина, Е. Волковой. Так, Е.А. Сергеев в своей монографии рассматривает историю и жанровое разнообразие существования литературы собственно на телевидении [52, 31, 10, 24, 39, 18, 2, 43, 22, 35, 62, 14].

Е. Левин рассматривает феномен экранизации как частный случай общей проблемы интерпретации. Он выделяет центральную теоретико-методологическую и конкретно-художественную проблему экранизации: соотношение исторических времен, диалог культур в сознании интерпретаторов.

А. Вартанов дает анализ литературной природы сценария, определяет его как феномен драматургии, который находится в границах литературы так же, как и кинематографии. Образная структура сценария является по своей природе структурой литературной. Поэтому ученый разграничивает две необходимые стадии в подготовительной работе кинематографистов: литературный и киносценарий.

Л. Зайцева утверждает, литература была для кино своего рода питательной средой на всех этапах его существования. Вследствие этого экранизация - одно из существеннейших составляющих процесса взаимодействия искусств, которые совмещают в себе различные формы художественного мышления. Литература и киноискусство имеют совместный опыт и ряд совпадающих особенностей развития. Лучшие экранизации открывают богатства литературы любителям экранного зрелища, выступают

мощным социально-общественным фактором воспитания духовного мира зрителя.

**Теоретическая значимость.** Материалы данного исследования могут быть использованы студентами и преподавателями на уроках, лекциях, семинарах, практических работах по русской литературе и истории кинематографии XIX в. при изучении творчества И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.Н. Островского, а также, в последующих научных разработках, исследующих историю экранизации русской классической литературы.

Материалы работы могут быть оформлены в отдельный спецкурс и использованы на практических занятиях при составлении учебных пособий как в вузовской, так и в школьной системе преподавания.

**Структура работы** - данная дипломная работа состоит из введения, двух исследовательских глав, заключения и библиографии.

В первой главе рассматриваются теоретические вопросы, связанные с проблемами экранизации в целом, и проблемами экранизации классической литературы, в частности.

Во второй главе, непосредственно, рассматриваются особенности экранизаций рассказа Л.Н. Толстого «Кавказский пленник», романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» и пьесы А.Н. Островского «Бесприданница». Нами были проанализированы по две экранизации каждого из произведений: более ранняя (советский кинематограф) и современная экранизация.

# Глава 1. Теория взаимодействия литературы и кино

## 1.1 Специфика киноискусства и роль художественной литературы в его становлении

Для того чтобы понять проблему экранизации художественной литературы и роль художественной литературы в становлении киноискусства необходимо рассмотреть особенности кинематографа.

Л. Аннинский писал о том, что Лев Толстой, проявлявший большой интерес к первым шагам современного ему дозвукового кинематографа, назвал его «великим немым» [2, с. 12]. Технические условия развития киноискусства сложились так, что стадии звукового фильма предшествовал длительный период дозвукового, «немого» развития. Однако глубоким заблуждением было бы считать, что кино заговорило, обрело свой язык только с получением звука. Звук и язык не одно и то же.

Как отмечает Ю. Лотман в своем исследовании, «немой» и «не имеющий языка» - понятия совсем не идентичные [32]. Имеет ли свой язык кино, всякое кино, и «немое» и звуковое? Несомненно, и «немое» и звуковое кино имеет свой собственный особый язык.

Появление кинематографа как искусства и явления культуры связано с целым рядом технических изобретений и, в этом смысле, неотделимо от эпохи конца XIX - XX века. В этой перспективе оно обычно и рассматривается. Однако не следует забывать, что художественную основу кино составляет значительно более древняя тенденция, определенная диалектическим противоречием между двумя основными видами знаков, характеризующими коммуникации в обществе. Эмоциональная вера зрителя в подлинность показываемого на экране связывает кинематограф с одной из наиболее существенных в истории культуры проблем.

Повышая чувство условности, «чувство кино» в зрителе, произведения этого типа как бы концентрируют киноусловность в эпизодах, воспроизводящих экран на экране: они заставляют воспринимать остальное

содержание как подлинную жизнь. Это двойное отношение к реальности составляет то семантическое напряжение, в поле которого развивается кино как искусство. Пушкин определил формулу эстетического переживания словами: «Над вымыслом слезами обольюсь...» [32, с. 34].

Здесь указана двойная природа отношения зрителя или читателя к художественному тексту. Он «обливается слезами», то есть верит в подлинность, действительность текста. Зрелище вызывает в нем те же эмоции, что и самая жизнь. Но одновременно он помнит, что все, что он видит на экране – вымысел.

В основе киноязыка лежит наше зрительное восприятие мира. Однако в самом нашем зрении заложено различие между моделированием мира средствами неподвижных изобразительных искусств и кинематографа.

Все существующие в истории человеческой культуры тексты – художественные и нехудожественные - делятся на две группы: одна как бы отвечает на вопрос: «что это такое?» (или «как это устроено?»), а вторая: «как это случилось?» («каким образом это произошло?»). Первые тексты Ю. Лотман называет бессюжетными, вторые сюжетными.

Если придерживаться этой точки зрения, то бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию, которые раскрывают систему определенного жизненного уклада на каком-либо уровне ее организации. Эти тексты по своей природе статичны. Если же они описывают движения, то это движения регулярно и правильно повторяющиеся, всегда равные самим себе.

Сюжетные тексты всегда представляют собой «случай», происшествие (неслучайно определение сюжетного текста «новелла» происходит от слова «новость») - то, чего до сих пор не бывало или же не должно было быть.

Сюжетный текст - борьба между некоторым порядком, классификацией, моделью мира и их нарушением. Один пласт такой структуры строится на невозможности нарушения, а другой - на невозможности ненарушения установленной системы. Будучи по природе



динамическим, диалектически сложным началом, сюжет в искусстве еще более усложняет собой структурную сущность произведения. Однако киноповествование - это повествование средствами кино. Поэтому в нем, отмечает Ю. Лотман, отражаются не только общие законы всякого рассказывания, но и специфические черты, присущие именно повествованию средствами кино [32, с. 51]. Синтагматическое построение - соединение хотя бы двух элементов в цепочку.

Таким образом, в современной киноленте одновременно наличествуют три типа повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое). По мнению Ю. Лотмана, между ними могут возникать взаимоотношения большой сложности. При этом, если один из видов повествования представлен значимым отсутствием (например, фильм без музыкального сопровождения), то это не упрощает, а, наоборот, еще более усложняет конструкцию значений [32, с. 82].

Кинематограф моделирует мир. К важнейшим характеристикам мира принадлежат пространство и время.

«Кино — абстрактное искусство», - говорил Ю.Н. Тынянов [57, с. 8]. Пространство кино само по себе абстрактно, двумерно. Актер отвернулся от зрителя, но вот вам и его лицо: он шепчет, улыбается, зритель видит больше, чем любой участник пьесы.

И. Мэдисон говорит о том, что время в кино не стоит на одном месте, оно текуче. Это текучее время заполняет полотно неслыханным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону. Здесь путь для нового литературного жанра: широкое «эпическое» время в кино подсказывает драму-роман (кинороман) [37, с. 73].

Пока нет сколько-нибудь ясного выделения киножанров, а ведь именно от них, считает Ю.Н. Тынянов, зависят принципы построения литературного сценария. Не всякая фабула входит во всякий жанр, вернее, жанр кино либо оправдывает фабулу, либо делает ее неправдоподобной [57, с. 174]. Те режиссеры, которые не признают литературной манеры изложения, неправы.

Пока для всех (в том числе и для режиссеров) вопрос о жанрах неясен — сценарист должен не только развивать фабулу, но и наталкивать (хотя бы путем аналогий) на жанр.

Не разграничено в общем сознании понятие темы и материала. Идеология входит в картину не абстрактной темой, а конкретным материалом и стилем. А между тем, наперечет сценарии, которые идут от материала, а не от темы.

Ю.Н. Тынянов считает, что вопрос об отношении кино к литературе должен быть пересмотрен. Пока он остается открытым, самый лучший тип сценария будет промежуток между испорченным романом и недоделанной драмой, а самый лучший тип сценариста — промежуток между неудавшимся драматургом и беллетристом, которому надоела беллетристика [57, с. 174].

Согласно Ю. Лотману, кинематограф говорит с нами, говорит многими голосами, которые образуют сложнейшие контрапункты. Он говорит с нами и хочет, чтобы мы его понимали [32, с. 91].

Киноязык создан для определенных идейно-художественных целей, он им служит, с ними сливается. По мнению Ю. Лотмана, понимание языка фильма - лишь первый шаг к пониманию идейно-художественной функции кино - самого массового искусства XX века [32, с. 91].

Литературовед В. Кожин говорит, «что кино — это не только искусство в узком смысле слова, но и зрелище. По его мнению, в каком-то отношении, оно родственно футболу, а также цирку, эстраде, оперному и балетному представлению» [26, с. 43].

По мнению В. Кожина, экранизации классики берет свое начало с первых шагов истории самого кино. Именно это и обуславливает значимость художественной литературы в кинематографе. К тому моменту, когда появился звук, когда с экрана в зал стало транслироваться слово, некоторые из классических произведений русской литературы уже получило свое экранное толкование в «немом варианте»: Пушкин, Гоголь, Толстой – они

заняли свое место в своеобразной кинобиблиотеке, но пока еще немой. Так, в 1913 году Петр Чардынин снял комедию «Домик в коломне» по мотивам одноименной пьесы А.С. Пушкина; в этом же 1913 году Владислав Старевич экранизировал повесть Н.В. Гоголя «Ночь перед рождеством»; в 1927 г. режиссером Кларенсом Брауном был снят фильм по роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина».

Неоспоримо то, экранные версии не могли считаться идентичными их оригинальным текстам. С большой натяжкой можно было говорить и о постижении мировоззренческого содержания пушкинской, гоголевской или, тем более, многостраничной толстовской прозы в немом кино. Приобретения касались, прежде всего, изобразительно-выразительных средств самого киноискусства, особенно игры актеров. По мнению В. Кожина, о собственно мировоззренческом «вопрошании» кинематографом литературных оригиналов можно говорить уже в советское время, начиная с 1920-х годов [26, с. 44].

Определяя важную роль художественной литературы в становлении киноискусства необходимо сказать и о том, что проблема экранизации классических литературных произведений — одна из самых противоречивых проблем кинематографа. Л. Зайцева подчеркивает, что речь идет об экранизации именно литературной классики: воссоздание на экране «рядовых» современных романов или новелл значительно менее отличается от обычной «экранизации» сценария произведения кинодраматургии [24, с. 4].

Закономерности перевода литературных произведений в кинопроизведения и те границы, в которых они возможны и целесообразны, определяет природа кинематографического образа. Как бы ни были искусны и изобретательны создатели экранизации, они не могут воплотить на экране то, что не воспроизводится средствами киноискусства.

По мнению В.Кожина, «кинематографичность» литературного произведения зависит от изобразительного потенциала слова, литературного

образа. В любом литературном произведении можно обнаружить в различных сочетаниях и пропорциях образные системы разной степени «кинематографичности».

Соотношение этих образных систем и позволяет говорить о важной роли художественной литературы в становлении киноискусства [26, с. 45].

## **1.2 Экранизация классики как интерпретация художественного текста**

Передача образов и идей одного вида искусства посредством другого всегда имело большое широкое распространение в истории искусств. Интенсивный обмен эстетическими ценностями, взаимопроникновение разных видов искусств происходят на всех этапах художественного развития человечества. Художественная литература является одним из ярчайших и многоаспектных искусств. Выдающиеся шедевры мировой литературы с течением времени воплощаются в других видах искусства - скульптуре, графике, живописи, музыке, кино и театре.

Экранизация классической художественной литературы как один из способов интерпретации художественного текста - одна из относительно новейших форм взаимосвязи разных видов искусств. Хорошая экранизация эстетически обогащает зрителя, уже знакомого с произведением литературы; у зрителя же, которому еще не довелось читать роман или повесть, она вызывает желание обратиться к первоисточнику, чтобы заново пережить и глубже осмыслить увиденное на экране. Экранизация классики немало дает для понимания творчества писателя в целом, а так же интерпретации его текста и его мирового значения в развитии литературного процесса.

Кроме того, согласно доктору филологических наук А. Вартанову, увидеть и услышать выразительное писательское слово кинематограф дает возможность с помощью таких средств, как крупный план, монтаж, музыка, талантливая актерская игра, т.е. переводит слово в зрительный и звуковой ряд, что создает эффект непосредственного присутствия. Это и есть отличительная черта кино: именно в искусстве прямого действия, прямых обобщений, прямого вторжения в жизнь. Поэтому, отмечает А. Вартанов, экранный образ в силу своих звукозрительных черт, не застывших, а непосредственно развивающихся на глазах у зрителя во времени, обладает величайшей силой непосредственного воздействия [10, с. 25].

Качественно новый этап в постановке проблемы наметился к началу 60-х годов XX века. Об уровне, которого достигла к этому времени практика и теория экранизации классики, свидетельствует работа А. Варганова «Образы литературы в графике и кино». Автор выдвигает предположение о том, что основные законы превращения литературных образов в сферу иных искусств являются общими. А. Варганов приходит к выводу, что искусства имеют способность к взаимопроникновению, взаимовейдвию, и на этом основании отвергает идею художественной непереводимости, которая основывается на ошибочном понимании соотношения формы и содержания художественного произведения. В основу решения проблемы художественной переводимости А. Варгановым положен принцип сочетания непосредственного и опосредствованного изображения: то, что в одном искусстве изображается непосредственно, в другом может быть передано лишь опосредствованно и наоборот [10, с. 31].

Также о проблеме художественной переводимости говорит профессор и педагог С. Герасимов, по словам которого литература и кино – пространственно-временные искусства, их объединяет развитие художественного образа в пространстве и времени [16, с. 149]. Литература и кино – это искусства, которые воссоздают жизнь своими художественными средствами внутренний мир человека, дела, жизнь. Эти два величайших искусства различаются своими языками, и, следовательно, средствами выражения. Литература – вербальное (словесное) искусство. Художественный образ, который писатель словесно воплощает и закрепляет в системе образов, находит свое место только в нашем воображении. У каждого читателя свое индивидуальное представление об образах, которые создает писатель или поэт. Кино же – зримое, пластическое искусство. Образ, который движется на экране, – единый для всех зрителей (хотя, естественно, каждый воспринимает его в соответствии со своим личностным жизненным и художественным опытом). Вследствие своей чувственной конкретности и наглядности кинематографическое зрелище дает больше информации зрению

и слуху, чем литературное описание. Но зато литературный образ более вариативен, многомерен при восприятии. Читатель имеет возможность додумывать его. С. Герасимов отмечает, что литература и экран имеют множество форм взаимодействия. Слово является материалом всего литературного творчества и одним из элементов кинематографического творчества [16, с. 187].

Вслед за исследованием А. Вартанова вышел ряд работ, которые значительно продвинули разработку в решении проблем теории экранизации классики как интерпретации художественного текста. Назовем такие работы, как «Из книги в фильм» Л. Погожевой, «Поэтика киноискусства» Е.Добина, «Кино и литература» И. Маневича, «Второе рождение» Л.Фрадкина, ряд статей в журналах и сборниках. Объединяет все эти работы одна ведущая тенденция - обнаружение внутренних связей, общности между литературой и кино, выявить закономерности художественного перевоплощения писательских текстов на язык киноискусства и его конкретные формы в кинопрактике. Современный этап развития искусства кино требует нового эстетического осмысления необычайно широкой и разнообразной практики экранизации классики, что мы и постарались сделать в нашей работе.

Некоторые исследователи (А. Вартанов, Л. Фрадкин), выступая против сторонников буквалистского подхода, в качестве главного критерия собственно экранизации выдвигают верность фильма-экранизации «духу» экранизируемого произведения, то есть его философской и идейно-художественной проблематике.

Исследователь взаимодействия литературы и кино Л. Фрадкин, возражая противникам экранизации классики, замечает, что последнее не противоречит законам искусства. Напротив, экранизации классики являются интерпретацией художественного текста писателя, а также конкретной формой взаимодействия литературы и киноискусства, отвечающей духу современных тенденций синтетизма в искусстве. Более того, экранизации

совершенно необходимы, так как способствуют обогащению кинематографа и служат росту культуры зрителя [62, с. 102]

При экранизации литературного произведения перед деятелями кино неизбежно встает вопрос его трактовки, интерпретации. Эта необходимость вызывается тем, что по времени написания произведение удалено от современности. Это вызывает необходимость приблизить его к современным эстетическим потребностям общества, языковой спецификой кино и литературы.

Экранизация классики всегда связана с переосмыслением образной системы литературного произведения с помощью изобразительно-выразительных средств киноискусства. Различие двух искусств в средствах отображения и организации художественного материала, различные меры и характер их условности влияют на способ переосмысления литературных образов и поиск их нового образного эквивалента [62, с. 120].

Отношение экранизаторов классическому шедевру, который они хотят интерпретировать, считает Л. Фрадкин, должно быть творческим, активным и вместе с тем уважительным. Но не стоит путать уважительное отношение к создателю произведения со строгим и непоколебимым желанием (или нежеланием) следовать оригинальному тексту, которое порождает боязнь подойти к нему творчески. «... Экран - не мемориальный музей и не академическое издание, в котором стараются воспроизвести каждое слово канонической рукописи, каждый ее знак препинания», - замечает Л. Фрадкин. Подход Г. Козинцева к Шекспиру может служить своего рода образцом того, как следует художнику искать в литературе прошлого свою тему, свой подход к ней. Ему понадобилось десять лет «общения» с классиком, чтобы обрести свой замысел постановки «Гамлета» [62, с. 121].

Л. Фрадкин также говорит о том, что существует и противоположный подход к классике. Этот подход в особенности характерен для западного коммерческого кинематографа. Появление большого количества экранизаций - поделок нельзя объяснить ни влиянием законов киноискусства, ни



стремлением экранизатора передать свои размышления над шедевром литературы. Такого рода экранизации классики нельзя объяснить эстетическими моментами: они связаны, прежде всего, с коммерческим подходом к делу [62, с. 122].

По мнению профессора А. Оганова, проблема соотношения замысла автора экранизируемого произведения и автора экранизации - одна из важнейших проблем теории экранизации классики [39, с. 13]. Субъективизма и оригинальности как таковой в решении данной проблемы можно избежать лишь в том случае, если рассматривать интерпретаторскую деятельность как отражательно-преобразующую, то есть, выделяя в интерпретации отражательный момент. «В результате, - пишет А.Оганов, - из содержания идеального замысла изымаются объективные и детерминирующие моменты. Определяющим признаком творческого продукта становится так называемая самоценная оригинальность, ничего общего не имеющая с подлинной оригинальностью художественного творчества. В этой связи необходимость обращения к материалистической теории творчества и ее углубленного понимания еще более возрастает» [39, с. 14].

Основной трудностью, с которой сталкивается интерпретатор литературного первоисточника, является многозначность художественных образов, представленных в произведении, и множество их всевозможных их трактовок.

Е.В. Волкова, анализируя произведение искусства, выделяет следующие основания его многозначности: гносеологическую природу художественного образа, движение художественного произведения из одного контекста в другой по мере развития общества, неоднозначность авторских оценок [14, с. 139].

В связи с тем, что кино и литература все чаще обращаются друг к другу, проблема многозначности содержания художественного произведения приобрела в настоящее время актуальное значение. Е. Волкова отмечает, что исследование этой проблемы является плодотворным для

претворения образов одних искусств другими, так как теоретически обосновывает возможность существования нескольких разных замыслов в экранизации классики как интерпретации художественного текста одного литературного произведения [14, с. 148].

Закономерности перевода литературных произведений в кино и те рамки, в которых это представляется возможным и целесообразным, мнению А. Оганова, определяет природа кинематографического образа [39, с. 94]. Но логика исследования эстетических закономерностей художественной интерпретации и перевода образов литературы в иной, кинематографический образный ряд ставит перед нами задачу исследовать в первую очередь проблемы соотношения литературного и кинематографического образов, изобразительных возможностей слова и литературного образа.

Соотношение этих образных систем, считает А. Оганов, позволяет конкретно решать вопрос о художественной переводимости произведения литературы в кинопроизведение [39, с. 19].

Таким образом, взаимоотношения кино с литературой достаточно сложны и многогранны. А. Оганов говорит о том, что экранизация произведений литературы в будущем обретет еще большую глубину истолкования произведений и еще большую художественную независимость. С одной стороны, кино разрешает себе пользоваться образами литературы на тех же правах, на каких оно пользуется образами фольклора, сюжетами истории или современной хроники. Возникает и противоположное отношение, когда кинематографист видит свою задачу в максимальной полноте и точности приближения к источнику [39, с. 20].

### **1.3. Понятие и виды экранизации классики как способа интерпретации художественного текста**

Для начала стоит определить понятия «экранизация» и интерпретация».

Согласно толковому словарю русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова, «интерпретация (латин. *interpretatio*) 1. толкование, объяснение, раскрытие смысла чего-либо (интерпретация текста). 2. основанное на собственном толковании творческое исполнение какого-либо музыкального, литературного произведения или драматической роли» [54, с. 67].

Согласно толковому словарю С.И. Ожегова, экранизация – «экранизированное литературное произведение (или спектакль, представление)» [40, с. 1103].

Согласно определению И. Маневича, экранизация – это «такая форма киноискусства, в которой автор экранизации, не выходя из рамок литературного оригинала, воссоздает его на экране специфическими средствами киноискусства, стремясь как можно глубже и поэтичнее передать пафос оригинала, его художественную сущность» [35, с. 12].

В общеэстетическом плане экранизацию можно рассматривать как художественную интерпретацию: экранизация представляет собой своеобразную интерпретацию литературного произведения и в то же время является ее результатом. Но при таком подходе, отмечает И. Мэдисон, теряется качественная специфика интерпретации в образах киноискусства, и остается в тени роль языкового перевода в процессе экранизации [37, с. 74].

Е. Волкова, говорит о том, что экранизация — это образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно — образ.

Образ — это предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства [14, с. 27].

Предметом, материалом для сотворения образа в ходе создания оригинального произведения художнику служит сама действительность. Во

время же работы над экранизацией таким материалом для кинематографистов является «вторая реальность» — литературный текст. Но, по мнению Е. Волковой, принцип подхода к его преобразению остается тем же: авторы экранизации — сценарист, режиссер и другие участники создания фильма прочитывают, переосмысливают, анализируют литературный первоисточник, и передают его образ средствами и методами другого вида искусства — в данном случае искусства кино [14, с. 27].

Количественное соотношение между двумя составляющими образа — предметом и выраженным отношением к нему со стороны автора — бывает неодинаковым. Есть фильмы, в которых присутствие автора практически незаметно. В противовес таким картинам существуют такие, в которых личность автора, его чувства и мысли заполняют почти все пространство. Е. Волкова считает, что то же самое можно найти и в фильмах-экранизациях: в них мы наблюдаем и большую, и значительно меньшую степень вторжения в текст литературного оригинала со стороны авторов-кинематографистов [14, с. 28].

Как отмечает В. Кожин, именно при экранизации классических произведений встает вопрос о действительном воссоздании литературных образов на экране, о переводе языка поэзии на язык кино [26, с. 51]. В чем же заключается творческая деятельность, преследующая цель превратить поэтические образы в кинокадры?

Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо уловить природу поэтических образов. Она слишком часто принимается за нечто само собой разумеющееся. Образ поэзии воплощен в словах, вызывающих в сознании определенные «представления»; надо сделать их зримыми на экране — и дело с концом. Но что, собственно, нужно сделать зримым? Какого рода «представления» рождаются в воображении фразы литературного произведения? Об этом почти никогда не говорят.

«Наглядность» словесного образа имеет глубоко специфический характер. Это, так или иначе, осознавали все крупнейшие теоретики поэзии.

Писатель изображает не предмет, не тело, но определенное его «движение».. По мнению В. Кожина, такую природу имеют портретные образы Толстого — например, верхняя губка княгини Волконской, губка, которая «поднимается», «притрагивается» к нижней, «вытягивается», «дрожит» и т.д. Это существеннейшее качество словесного образа видели, конечно, не только теоретики, но и сами художники слова, осмыслявшие процесс своего творчества [26, с. 51].

Современные исследователи, в том числе и Р. Хамраева, сходятся во мнении, что «оптимальной», экранизацией можно считать такую, когда целью кинематографистов становится создание экранной аналогии экранизируемому произведению, перевод его на язык кино с сохранением содержания, духа и слова. При этом естественны отказ от «буквализма перевода», сокращение побочных линий, концентрация действия [64, с. 51].

Таким образом, существует множество определений понятия экранизация. Поэтому принято различать разные виды экранизаций.

1. Пересказ-иллюстрация. Этот вид экранизации требует наименьшего творческого вмешательства. За рубежом его называют «адаптацией» (от лат. *adaptatio* — приспособлять), т.е. приспособлением литературного текста к экрану. «Пересказ-иллюстрация» обладает такой характеристикой, как наименьшая отдаленность сценария и фильма от оригинального первоисточника. В этом случае текст сокращается, если он по объему больше предполагаемого метража фильма, или (что бывает реже) увеличивается за счет фрагментов из других произведений того же писателя. Прозаические описания мыслей и чувств героев, а также слова автора трансформируются в тех случаях, когда это необходимо, в формы диалогов и монологов, иногда — в закадровую речь. При экранизации пьес диалоги и монологи, наоборот, сокращаются. Часть сцен, действие которых происходит в интерьерах, переносится на натуру. При этом большие театральные сцены разбиваются обычно на несколько фрагментов, происходящих на разных площадках.

Исследователи отмечают, что подобный способ экранизировать произведение далеко не всегда обречен на успех, так как здесь не используются в должной степени специфические преимущества киноискусства. Вместе с тем, достоинства прозаического текста или сильной стороны театрального действия — живой связи его со зрителями, теряются.

2. Новое прочтение. Это те фильмы-экранизации, в титрах которых мы встречаем подзаголовки: «по мотивам...», «на основе...» и даже «вариации на тему...».

При новом прочтении, в противоположность «пересказу-иллюстрации», предполагается очень интенсивное внедрение авторов-кинематографистов в текст литературного первоисточника, возможно даже до вплоть до полного его преобразования. При подобном подходе к экранизации литературный оригинал рассматривается только как материал для создания нового фильма, без заботы о том, будет ли созданная экранизация отвечать не только букве, но даже духу экранизируемого произведения.

При этом используются самые разные способы трансформации литературного текста:

- осовременивание классики;
- перенос действия оригинала в другое время и в другую страну, так, японский кинорежиссер
- переработка оригинала по всем направлениям.

3. Переложение. Данный способ экранизации также подразумевает активно преобразующее отношение к литературному первоисточнику. Но, в отличие от предыдущего способа, цель экранизаторов при «переложении» состоит не в создании своего фильма на материале оригинала. Они ставят перед собой цель донести до зрителя а в донесении суть классического произведения, особенности писательского стиля, дух оригинала, но с помощью специфических средств киноповествования [41, с. 38].

Рассмотрим теперь сущность понятия «интерпретация литературного произведения».

В большом энциклопедическом словаре интерпретация литературного произведения — это творческое освоение художественных произведений, связанное с его избирательным прочтением: в обработках и транскрипциях, в художественном чтении, режиссерском сценарии, актерской роли, музыкальном исполнении.

Интерпретация литературных произведений берет свое начало с античных времен, с тех пор, как в Греции появился первый театр. Актерами, выступающими в огромных масках, разыгрывались пьесы, которые писались на мифологические или исторические темы. Со временем интерпретации художественных произведений распространились и на другие области искусства. Деятели кино, которых вдохновляют литературные творения писателей, создают свои шедевры по их мотивам. Так появляются картины, оперы, другие книги, спектакли, фильмы и тому подобное.

Нужно сказать, что в наше время тема «интерпретация художественных произведений» остается малоизученной, даже не смотря на то, что с каждым годом она набирает популярность. Не одно десятилетие ученые и философы посвятили герменевтике — изучению проблемы понимания текста. За это время было выдвинуто множество теорий, написан целый ряд трудов и предложена классификация видов истолкования текста. Основными являются три подхода к объяснению понятия «интерпретация»:

1. Классическая интерпретация. При такой интерпретации восстанавливается смысл произведения, который был заложен его автором. Понять текст в этом случае возможно лишь при погружении в эмоциональное состояние автора и в историческую ситуацию, в которой было написано данное литературное произведение.

2. Структурно-семиотическая интерпретация. При такой интерпретации текст рассматривается как самостоятельная единица, которая не зависит от особенностей авторской манеры и временного контекста.

3. Интерпретация как деконструкция. При таком походе подразумевается, что смысл, который вкладывает в произведение автор, не является единственно возможным [39, с. 39].

Литературные произведения являются основой экранных образов кино с первых дней его существования. Основной проблемой экранизации остаётся противоречие между чистым иллюстрированием литературного или иного первоисточника, буквальным его прочтением и уходом в большую художественную независимость. По мнению Л. Погожаевой, при экранизации режиссёр может отказаться от второстепенных сюжетных линий, деталей и эпизодических героев, или, наоборот, ввести в сценарий эпизоды, которых не было в оригинальном произведении, но которые лучше передают, по мнению режиссёра, основную идею произведения средствами кинематографа [43, с. 50].

В статьях об экранизации классики нередко подчеркивается особенная трудность современного прочтения того или иного произведения. Действительно, подлинное искусство невозможно вне стихии современности. Но, как полагает В. Кожин, что эта трудность преувеличена. Если режиссер настоящий сын своего времени, — а это необходимое качество подлинного художника, — он просто не может уйти от стихии современности: она органически воплотится в его творении, пусть даже речь идет об экранизации созданного столетия назад повествования [26, с. 47].

Необходимо отметить, что многие исследователи – киноведы (Г. Александров, А. Вартанов, И.Л. Вишневская, С. Герасимов, Н. Дмитриева, Н. Елисеев) считают, что художественное качество экранизации во многом зависит от глубины проникновения в замысел экранизируемого произведения, но это только половина дела. Окончательный успех экранизации зависит от качества художественного перевода литературного произведения на язык киноискусства. Именно здесь возникают особые трудности [3,10,12,16,21,23].



В. Кожин отмечает, что при экранизации произведений литературной классики, в которых каждая деталь представляет собой чистый и оформленный художественный «металл», производится подчас обратная «работа»: металл снова превращается в «руду». Мы видим на экране «живые картинки», движущиеся фотографии вещей и жизненных сцен, а не проникнутые насквозь смыслом художественные образы. Снимаемые, казалось бы, на основе литературного текста кадры запечатлевают не движения, воплощающие проникновенные и емкие художественные мысли, но ничего не говорящий, хотя и зримый облик людей [26, с. 52].

С этой точки зрения ряд экранизаций последних лет, считает В. Кожин, обладает серьезными недостатками. Вместо действительного превращения литературного действия в кинодействие иногда даются «живые картины» к тому или иному произведению литературы. Такие кадры являются движущимися иллюстрациями, которые интересны преимущественно как одна из попыток дорисовать облик известных литературных героев. Само же художественное содержание литературных произведений, которое заключено в напряженном действии, остается в той или иной степени за пределами фильма [26, с. 53].

## **Выводы по первой главе**

Таким образом, анализируя работы, которые посвящены преобразованию образов литературы в кино, можно сделать вывод о том, что содержание, вкладываемое в понятие «экранизация» далеко не однозначно. Это ведет к тому, что им обозначают разнородные, качественно несхожие произведения. Кино достаточно часто обращается к литературе. Все это приводит к тому, что понятием «экранизация» такие совершенно разные произведения киноискусства, как фильмы-иллюстрации литературных произведений, фильмы, созданные по мотивам литературных сюжетов, и, наконец, собственно экранизации в строгом смысле этого слова, представляющие собой адекватную кинематографическую интерпретацию произведения литературы.

В последние годы проблемы интерпретации художественных произведений привлекли внимание многих исследователей в нашей стране. Тем не менее, мы считаем нужным отметить, что единая точка зрения на природу, специфику и цели интерпретации все же отсутствуют. В то же время из поля зрения исследователей выпала такая сфера художественного творчества, как перевод произведения искусства из одного художественного ряда в другой, где роль интерпретации велика.

Так, одни цели и задачи стоят перед экранизаторами, создающими кинопроизведения по мотивам литературного, другие произведения - перед теми, кто стремится средствами своего искусства создать кинематографический эквивалент литературного произведения.

Итак, кино и литература – это два вида искусства, каждый из которых обладает присущим только ей набором художественных средств и особенностей. В силу этого, любая экранизация литературного произведения – это его интерпретация, предполагающая творческое преобразование исходного материала. Кроме того, создателю фильма необходимо учитывать запросы и актуальные проблемы своего зрителя, который живет в иное время, чем автор, создавший литературное произведение. Поэтому ценность

интерпретации обуславливается не прямой близостью к оригиналу, а верностью духу и пафосу первоисточника.

## **Глава 2. Анализ экранизаций художественных произведений И.А. Тургенева «Отцы и дети», Л.Н. Толстого «Кавказский пленник» и А.Н. Островского «Бесприданница»**

### **2.1. Экранизация романа И.А. Тургенева «Отцы и дети»**

По мнению И. Мэддисона, экранизация русской классики – дело неблагодарное: за редким исключением, мнения о большинстве подобных картин оказываются диаметрально противоположными, ведь каждый воспринимает героев произведения субъективно [37, с. 73].

Согласно Л. Погожаевой, эту мысль как нельзя лучше отражает ситуация с экранизациями И.С. Тургенева. Это работа сложна оттого, что в романах писателя особая тягучая атмосфера. Передать это особое состояние и не превратить фильм в скучное повествование является практически непосильной задачей для любого режиссера. Возможно, как считает литературовед, этими особенностями и объясняется такое количество экранизаций самого известного романа Тургенева – «Отцы и дети» [43, с. 19].

Всего существует пять экранизаций романа:

В 1915 году режиссер Вячеслав Висковский экранизировал роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». Это была первая экранизация одноименного романа И.С.Тургенева. Кинокартина анонсировалась как «полная и точная инсценировка» романа, но основная сюжетная линия была посвящена Евгению Базарову, его любви и трагической смерти. Фильм вышел на экраны в сентябре 1915 года, сохранился не полностью, без титров.

Это черно-белый фильм, в котором, как отмечает литературовед Н. Дмитриева, «базаровская» эпоха с ее психологической формулой «отцы и дети» осталась заслоненной простой семейной драмой, где родители теряют любимого сына [21, с. 103]. В фильме не поставлен акцент на сложную психологическую борьбу двух поколений, ту борьбу, на которой и построен тургеневский роман. Весь сюжет фильма строится вокруг жизни Базарова,

его чувств и смерти, поэтому фильм можно было бы назвать «Любовь и смерть Базарова».

В 1958 году на экранах появляется фильм «Отцы и дети», снятый режиссерами Адольфом Бергункером и Натальей Рашевской. Это советский полнометражный цветной художественный фильм, поставленный на Киностудии «Ленфильм» по одноименному роману И. С. Тургенева.

Премьера фильма состоялась 4 мая 1959 года и собрала в основном положительные отзывы. Если сравнивать с книгой, то в фильме все самое главное присутствует, несмотря на довольно маленький хронометраж. Диалоги на месте, герои раскрыты, хотя и образ Кирсанова-сына проясняется не так сильно, как Базарова. Декорации дают фильму что-то реально-фантастическое: вроде бы знаешь, что этого уже нет и это почти нигде не встретишь, но в то же время ты понимаешь, что именно так люди жили в те времена. Наряды знати и обычных крестьян, красивый бал, традиционный вальс, обычаи и традиции того времени — все на месте.

Виктор Авдюшко исполнял роль Базарова и собрал много положительных отзывов. Авдюшко сыграл эту роль без вульгарной нарочитости и пресловутой «брутальности», демонстрируя душевную драму умного и благородного человека. Герой тургеневского романа изображен довольно мягким и доброжелательным, сдержанным и ненавязчиво ироничным, не испытывающим гнева и раздражения даже по отношению к Павлу Петровичу.

В 1974 году роман «Отцы и дети» экранизировали режиссеры Алина Казьмина и Евгений Симонов.

Это фильм-спектакль Государственного академического Малого театра Союза ССР по одноименному роману И.С. Тургенева. И.Л. Вишневская отмечает неплохую постановку и игру актеров, но эта постановка, как говорится, «на любителя». Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров совсем не похожи на молодых людей. У Аркадия совсем не чувствуется легкость и молодецкий задор. Актеры выглядят как умудренные жизненным опытом

мужи. Совсем не чувствуется разница поколений. Данная экранизация, как и предыдущие, близка к тексту книги. В ней прослеживается замысел автора [12, с. 79].

Мы же остановимся более подробно на двух последних экранизациях романа «Отцы и дети»: 1984 года (режиссер Вячеслав Никифоров) и 2008 года (режиссер Авдотья Смирнова).

Экранизация 1984 года представляет собой 4-х серийный художественный фильм, который собрал большое количество положительных отзывов, и считается самой удачной экранизацией. Усадьба Кирсановых и Базаровых, пейзажи, парк при усадьбе - это всё снимали во Фряново (Щёлковском районе Московской области), массовка - жители посёлка, усадьба - особняк Лазаревых (Лазарянов), историко-архитектурный памятник самого начала XIX века. Сейчас в здании краеведческий музей.

Образ Базарова в исполнении Владимира Богина стал классическим воплощением тургеневского героя. Актёр получил Государственную премию СССР за создание этого образа.

По мнению многих критиков, в том числе и литературоведа Е. Волковой, это исполнение может считаться образцовым, так как Базаров, созданный Богиним, буквально сошел со страниц романа, получился необычайно живым и разносторонним. Е. Волкова также отмечает великолепный подбор актеров, глубокое уважение к литературному первоисточнику [14, с. 320].

Экранизация 2008 года. Съёмки фильма проходили в имении Тургенева, Спасском - Лутовинове и в усадьбе Тютчева — Овстуг.

Литературоведы, в том числе и В.Г. Кулаков, считают, что авторам фильма удалось полностью воплотить все сюжетные линии небольшого по объему романа в столь же непродолжительном по хронометражу фильме.

Анну Одинцову играет ведущая актриса МХТ Наталья Рогожкина. Как отмечает В.Г. Кулаков: «...строго и со вкусом она являет нам этот цельный и вполне достойный женский образ, который вполне мог бы составить

прекрасную пару Евгению Базарову, если бы строптивый доктор не был столь резок в заявлениях по поводу своих сословных принципов. Во всяком случае, веришь, что она пробудила в нем не только плотское, но и сердечное чувство» [30, с. 10-12]. Младшая сестра Одинцовой – Катя (актриса Дарья Белоусова), типичная «тургеневская» девушка, станет невестой молодого Аркадия Кирсанова. Аркадия Николаевича с тонким чувством и пониманием играет Александр Скотников. Нужно отметить и очаровательную Фенечку (Екатерина Вилкова), и забавную дамочку — «эмансипе» Евдоксию Кукшину (актриса Наталья Курдюбова) [30, с. 10-12].

Итак, обе экранизации представляют собой 4-х серийный фильм.

Сразу отметим, что многие исследователи самой удачной версией признали все же картину 1984 года, в то время как фильм 2008, режиссером которого стала Авдотья Смирнова, получил как положительные, так и негативные отзывы. И если, согласно исследованиям В.Г. Кулакова, сюжетные линии экранизаций не вызывают каких-либо нареканий, так как режиссеры и сценаристы отнеслись к исходному тексту И. С. Тургенева с должным уважением, то выбор актеров на роли главных и второстепенных персонажей, а также сама интерпретация образов главных героев становится главным камнем преткновения.

Согласно Ю.С. Магалашвили, наиболее критичным и сложным для режиссеров был выбор актера на роль центрального героя «Отцов и детей» - Базарова, на неоднозначном образе которого и основан весь сюжет произведения [33].

На роль в экранизации 2008 года был приглашен актер Александр Устюгов. Некоторые критики считают, что роли, которые актер играл ранее, отразились на его роли Базарова. Многие исследователи считают, что Базаров в исполнении Устюгова получился более современным. Этот Базаров вполне типичен для нынешнего времени.

Ю. Магалашвили наиболее удавшимися считает последние сцены, изображающие болезнь и смерть Базарова, которые вызывают неподдельное сострадание к герою [33, с. 106].

Ю.С. Магалашвили пишет: «Что касается образа Одинцовой – женщины, вызывающей искреннюю любовь Базарова, то в фильме 2008 года эта роль досталась Наталье Рогожкиной, внешность которой никак не соответствует общепринятым представлениям об Анне Одинцовой. Огненно-рыжий цвет волос Анны, по идее, должен был отразиться и на ее характере, но образ Одинцовой, напротив, выполнен в более выдержанной, холодноватой манере. Одинцова Рогожкиной – в большей степени высокомерная и гордая королева, в то время как в экранизации 1984 года она получилась нежной и романтической героиней» [33, с. 107].

В экранизации 2008 года роли братьев Кирсановых достались Анатолию Васильеву (Николай Петрович) и Андрею Смирнову (Павел Петрович). По словам В.Г. Кулакова: «Несмотря на то, что реальный возраст этих актеров больше, чем у их персонажей, они очень органично вписались в канву повествования. Экранный образ Павла Петровича несколько отличается от тургеневского своей человечностью, при этом Смирнову удалось сохранить сдержанность и стойкость характера этого персонажа» [30, с. 10-12]. Николай Петрович получился очень добродушным, нежности его образу прибавили трепетное отношение к Фенечке (Екатерина Вилкова). Конечно, образы братьев Кирсановых, которые предстают перед нами в экранизации 1984 года, являются более близкими к оригиналу, что выражается, прежде всего, в их соответствии дворянскому статусу и оторванности от народа. Но и в этих героях, отмечает В.Г. Кулаков, есть своя прелесть: братья Кирсановы выглядят как обычные люди, что не может не вызывать симпатию зрителей» [30, с. 10-12].

Среди остальных персонажей Ю.С. Магалашвили выделяет по своей значимости родителей Базарова, которых блестяще сыграли звезды советского кино Сергей Юрский (Василий Иванович) и Наталья Тенякова



(Арина Власьевна). Их гениальная актерская игра стала жемчужиной всего фильма. Образы отца и матери пропитаны неподдельной любовью и нежностью к своему сыну и в то же время поражают своей скромностью и ненавязчивостью. Наверное, именно такими и видел их создатель романа «Отцы и дети» [33, с. 107].

Э. Рингхфен в своем исследовании сравнивает сцену вызова дуэли в экранизации 1984 и 2008 года: «Базаров 1984 года относится к Кирсанову, как взрослый к играющему ребёнку. Он спокойно-насмешлив, высмеивает романтическую идею Павла Петровича каждому положить в карман письмецо, в котором он сам обвиняет себя в своей кончине: «Неправдоподобно что-то» и предлагает вместо секунданта пригласить камердинера в свидетели «побоища». Поведение камердинера на месте дуэли окончательно превращает её в фарс. После ранения Павел Петрович стоит и упорно требует продолжения дуэли, но Базаров, опять-таки как взрослый с ребёнком, решительно прекращает игру: «Ну, извините, это до другого раза. Теперь я уже не дуэлист, а доктор» [49, с. 56].

У Базарова 2008 года во время вызова руки дрожат. Весь диалог об условиях дуэли (в котором базаровская ирония превращает грядущий поединок в нелепость) - из фильма убран, зато появляется длиннейшая, серьёзнейшая сцена подготовки Павла Петровича к возможной смерти (в романе её нет). Никакого камердинера на месте поединка нет, дуэль и ранение показаны предельно серьёзно. Требование Павла Петровича продолжать поединок и реплика Базарова: «Теперь я уже не дуэлист, а доктор», - исчезают, Павел Петрович остаётся хозяином положения и первым решает не возобновлять дуэль. В итоге, дуэль получилась такой, какой её изначально задумывал Павел Петрович, но не такой, какой её изобразил И. Тургенев [49, с. 56].

Роман «Отцы и дети» остается для нас наглядным примером своего времени, зеркалом, отражающим эпоху с ее конфликтами и достижениями. Об этом размышляет литературовед Г.А. Бялый в своей работе «Роман

Тургенева «Отцы и дети»[9, с. 10]. Читая роман, мы сопереживаем героям, не соглашаемся с ними, вступаем в споры, но никогда не остаемся равнодушными, и это главная заслуга писателя. Тургенев создал классический роман, вот уже более ста лет будящий воображение, желание мыслить, искать свой путь в жизни, не оставаться равнодушными. В этом главная заслуга романа и классики в целом. При прочтении мы постоянно встречаем авторские характеристики и описания героев, ремарки автора и различные комментарии. Следя за судьбами персонажей, мы чувствуем присутствие самого автора. Автор глубоко переживает все то, о чем пишет. Однако отношение его к происходящему в романе неоднозначно и не так уже просто, как это может показаться на первый взгляд.

Экранизации, в свою очередь, могут помочь читателям понять, в чем же смысл романа, наглядно рассмотреть образы героев.

Описание Базарова дано нам сухо, возможно для того, чтобы показать его безразличие к происходящему, автор не использует каких-либо лирических эпитетов. Сам Тургенев сказал: «Я хотел сделать из него лицо трагическое, тут было не до нежностей». То же мы видим и в описании его внешности: «Человек высокого роста в длинном балахоне с кистями, его обнажённая красная рука, которую он не сразу подал, ленивый, но мужественный голос. Длинное и худое лицо, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвета, оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум. Тонкие губы, темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа». Из описания одежды Базарова нам становится ясно то, что перед нами человек, которому безразличен его внешний вид. Его куда более волнует состояние души и разума. Таким перед нами предстает Базаров в самом начале романа, во второй главе. По этому портрету у нас уже складывается впечатление о нем. Он спокоен, умен, самоуверен, ему безразлично мнение других людей. Портрет Базарова - портрет типичного

нигилиста того времени, но вместе с тем мы сразу замечаем в нём духовную искру, которая раскрывается нам лишь по мере приближения его смерти.

По мнению П. Пустовойта, если в начале романа Базаров представляется в глазах читателя как человек трезвого и глубокого ума, гордый, целеустремлённый, обладающий способностью оказывать влияние на других людей и убеждённый в верности нигилистических принципов, то после знакомства Базарова с Одинцовой Тургенев указывает на изменения, которые претерпевает герой [45, с. 156].

Настоящей причиной всех перемен, которые произошли с Базаровым, и жизненным испытанием было чувство, которое Базаров испытывал к Анне Сергеевне Одинцовой. С ней герой знакомится в четырнадцатой главе романа. Она умна, независима, горда, обладает решительным характером, но холодна и испытывает «тайное отвращение» к мужчинам». Но Базаров поразил её воображение, заставив много думать о нём. Анна Сергеевна также заинтересовала героя романа своим спокойствием, начитанностью, незаурядностью, умом. Ранее отрицавший красоту Базаров увлечён ею. Вскоре настёт время главного испытания в романтической любви Базарова, которое происходит в двадцать восьмой главе романа. Разговор, на который Анна Сергеевна вызывает Базарова, приводит к окончанию их отношений. Согласно П. Пустовойту, хотя Тургенев и даёт возможность Одинцовой и Базарову встретиться в конце романа, но только для того чтобы подвести итог их взаимоотношениям. Оба героя понимают, что несостоявшуюся любовь нельзя вернуть, а следует дать ей возможность перерасти в примирение и дружбу [45, с. 191].

По нашему мнению, с особой точностью образы главных героев романа воплотились на экране именно в экранизации 1984 года. На наш взгляд, обе экранизации удачны, и та и другая, являются экранизациями – иллюстрациями и представляют собой классическую интерпретацию художественного текста автора.

## 2.2. Экранизация повести Л.Н. Толстого «Кавказский пленник»

Повесть Л.Н. Толстого экранизировалась всего два раза: в 1975 году грузинским режиссером Г. Калатоцишвилли и в 1996 году С. Бодровым – старшим.

Об экранизации 1975 года говорил сам режиссер: «Обращение к каждому произведению великого русского писателя, будь то крупное полотно или небольшой рассказ, - всегда радостное событие в творческой судьбе режиссера. Мы стремились быть максимально близкими к прозе Л.Н. Толстого» [52, с. 82].

Как отмечает литературовед М.С. Ремизова, «в фильме почти полностью сохранен сюжет, прямая речь практически полностью переведена в реплики персонажей, в выборе пейзажа и интерьера авторы также следуют за описанием Л.Н. Толстого. Изменен лишь стиль повествования, что привело к смене адресата» [48, с. 11].

«Кавказский пленник», по словам Е.А. Сергеева, - один из рассказов «Четвертой русской книги для чтения», своеобразной хрестоматии, составленной и написанной Л.Н. Толстым для учеников яснополянской школы, изложена языком, близким к сказочному: «Служил на Кавказе офицером один барин. Звали его Жилин». Книга адресована детям, деревенским ребятишкам 70-х годов 19 века. Это не просто рассказ, то есть описание происшествия или психологического состояния, это поучение, наставление, моральное назидание, а также ознакомление с историей своей страны, с обычаями и нравами другого народа, с природой Кавказа и т.д.» [52, с. 83].

Согласно П.Р. Резникову, «авторы фильма отказались от сказовой манеры писателя, в которой Л.Н. Толстой заменяет все иноязычные слова «мечеть» - «ихняя церковь», «минарет» - «башенка» и т.д.» [47, с. 54]. В фильме, напротив, с особой отчетливостью виден и значим местный колорит.

Гарцующие кони, темпераментная жестикация горцев, плавная походка женщин, несущих в гору узкогорлые кувшины, и тяжелая мерная поступь мужчин в странном, завораживающем своей необычностью ритуале погребения – вот тот динамический фон, на котором ведется незамысловатый рассказ о судьбе двух пленников [47, с. 54].

По словам М.С. Ремизовой, «подкоп и побег – почти неперенные эпизоды любого приключенческого произведения. Описание сложности подкопа или подпиливания решетки занимает, порой, целые главы, составляя существенную часть интереса повествования» [48, с. 12]. От героев в этом случае требуется масса выдумки, изобретательности, они предельно внимательны и настороженны. Неоднократно возникают ситуации, когда, кажется, еще мгновение – и все сорвется, но в последнюю секунду невероятная находчивость пленника или счастливая случайность помогают этого избежать беды. Л.Н. Толстой ограничивается всего несколькими фразами: «Прожил так Жилин месяц. Днем ходит по аулу или рукодельничает, а как ночь придет, затихнет в ауле, так он у себя в сарае копает. Трудно было копать от камней, да он подпилком камни тер, и прокопал он под стеной дыру, что впору пролезть» [48, с. 13].

М.С. Ремизова также говорит о том, что нет никаких пояснений, откуда напильник, куда девал Жилин выкопанную землю, почему никто не услышал скрежет напильника, никто не заметил испачканных глиной коленей и рук. Это сказ, а потому и не требуется ни бытовой, ни технологической мотивировки действия [48, с. 13].

По мнению Е.А. Сергеева, авторы фильма ощутили сюжетную тесноту повествования, «недостаточную» мотивированность поступков [52, с. 86]. Не совсем устраивала их и скупость речи героев. Режиссер расширил реплики: одни за счет озвучивания мыслей, другие за счет других героев (Жилин рассказывает Костылину о старике, который убил своего сына, у Л.Н. Толстого этот рассказ принадлежит другому персонажу), а порой просто

присочиняя диалоги (например, беседу двух пленников о том, почему каждый из них попал на Кавказ).

Е.А. Сергеев говорит о том, что авторы фильма ввели мотивы поступков, чего так старательно избегал Л.Н. Толстой [52, с. 87]. Довольно детально показана вся технология подкопа. Также Дина в фильме несколько старше (в книге ей тринадцать лет), и невзначай оброненная в фильме Костылиным фраза о том, что она, кажется, влюблена в Жилина, воспринимается как мотивировка, от которой отказался Л. Толстой.

П.Р. Резников акцентирует внимание на том, что фильм, в отличие от рассказа, адресован не детям, а так называемому «широкому зрителю» [47, с. 55]. Назидательность и некоторое морализирование не входят в его функции, к минимуму сведено описание истории и нравов другого народа. В итоге, произведение обрело иной жанр - приключенческий.

Авторы фильма стремились быть максимально близкими к прозе Л.Н. Толстого, и, если это не удалось, то в силу объективных причин, которые принято называть «неизбежными издержками экранизации» [47, с. 55]. Как считает большинство критиков, в том числе и Е.А. Сергеев, лишившись своего материала – языка, своего стиля – сказа, своего читателя – сельского ученика, рассказ потерял свое прежнее назначение, а в новой форме выражения – видеоряде – нового назначения, содержания не обрел.

Е. Сергеев считает, что дать собственную трактовку «Кавказского пленника» фильм не смог, и полностью перевести его в план приключенческой ленты не удалось, поскольку авторы стремились к предельному сохранению прозы Л. Толстого [52, с. 87].

Таким образом, анализ критической литературы позволяет сделать вывод, что экранизация 1975 года является экранизацией-иллюстрацией и представляет собой классическую интерпретацию художественного текста автора.

В 1996 году режиссер Сергей Бодров-старший снял одноименный фильм по мотивам рассказа Л.Н. Толстого «Кавказский пленник». Но

события фильма он перенес в наше время - они происходят в период первой Чеченской войны.

По сюжету двое российских военнослужащих Саша Костылин (Олег Меньшиков) и Иван Жилин (Сергей Бодров-младший) попадают в плен к Абдул-Мурату - жителю горного аула. Сын Абдул-Мурата тоже в плену и отец хочет организовать обмен. Между тем, дочь Абдул-Мурата Дина привязывается к пленнику.

Согласно П. Басинскому, Сергей Бодров снимал «Кавказского пленника» в России, точнее - на Кавказе, хотя сначала сюжет прикидывали и к югославской и к мексиканской натуре и событиям [6, с. 8]. Продюсер Борис Гиллер предложил идею сделать фильм по повести Льва Толстого еще до начала военных действий в Чечне. Сценарий также был написан еще од военных действий. Время в фильме не совсем определенное: позавчера, а может быть - завтра. Есть также отсылка к рассказу Льва Толстого - в названии, в именах персонажей и некоторых сюжетных мотивах. Но в титрах фильма Л.Н. Толстой намеренно не упоминается, так как мы имеем дело не с экранизацией в привычном смысле. Как выразился режиссер: «От Толстого - лишь посыл» [6, с. 8].

П. Басинский пишет: «В первых кадрах новобранец Ваня Жилин проходит медкомиссию. Врачи деловито и равнодушно осматривают его, заключая: «Годен». И Жилин сливается с толпой таких же, как он, бритых под ноль ребят» [6, с. 8].

Потом мы видим Ваню Жилина уже в новеньком камуфляже, который открывает ворота и восторженно смотрит на бывшего прапорщика Сашу Ларина, который, сидя на бампере военной машины, лихо въезжает во двор комендатуры. В роли Саши Ларина Олег Меньшиков, чей звездный ореол пришелся впору герою - тоже своего рода армейской звезде. П. Басинский считает, что игра непрофессионала Сергея Бодрова-младшего точно попадает в образ необстрелянного «салаги» Вани Жилина. Эти двое и окажутся с отрядом в засаде, а затем - у Абдул-Мурата (Джемал Сихарулидзе), который

будет держать их в своем сарае с надеждой обменять на сына, находящегося в плену у русских» [6, с. 8].

М.А. Крюкова замечает, что в сарае, в котором сидят пленники, есть два одинаковых окошка. В одном из них постоянно видно лицо Ивана [29, с. 39]. Это его глазами мы видим детские игры и пляски, живописный и монотонный труд хозяев и повседневную жизнь аула, в которой нелепо и неразрывно сочетаются дикая красота древности и уродливые меты «цивилизации». Второе окошко почти всегда пусто, в нем лишь изредка появляется хмурое лицо Саши, который твердым, прицельным взглядом быстро схватывает ситуацию. Того, что не служит единственной цели - освобождению, - он попросту не видит.

М.А. Крюкова замечает, что разность отношений двух героев к войне, врагам, хозяевам очевидна. Для Ларина война - единственно возможная и привычная работа, народ, с которым он воюет, - враг, и его нужно убивать. И хозяин - враг, и даже Хасан (Александр Буреев), беззлобно сторожащий пленных, - тоже враг. «Убивать надо. Это война, Ваня!» Для Жилина война - несчастье, нелепый и горестный поворот судьбы. Враг же - прежде всего человек, а убивать человека не хочется. Жалко, невозможно [29, с. 39].

По словам М.А. Крюковой, «отношения двух героев, почти незнакомых друг с другом вначале и братски сроднившихся к финалу, целиком строятся на диалогах. А диалоги в «Кавказском пленнике» блистательны. Партия Ларина строится на острых репризах, и Меньшиков мастерски ведет ее, мгновенно переходя от наигранного простодушия к ерничеству, от внезапных взрывов ярости к ироническим мистификациям» [29, с. 41].

Дуэт Меньшикова и Бодрова-младшего актерски безупречен и самодостаточен до такой степени, что первую треть фильма акцентирует на себя внимание зрителя.

М.А. Крюкова отмечает, что дагестанский аул (которому тысяча лет), где снимался «Кавказский пленник», очень красив с его плоскими кровлями, под небом необычайной голубизны, на фоне синих вечных гор, с



первозданной красотой саклей, со студеным блеском реки, безостановочно бегущей по камням [29, с. 40]. Это - образ горного гнезда, древней обители с ее почти варварской, но исполненной величавой бытийной красоты архаикой. Веками живет это гнездо на горе, удерживаемое могучей центростремительной силой, столь свойственной небольшим этносам.

П. Басинского также отмечает традиционность и вековую размеренность уклада: «здесь, как и сотни лет назад, молотят цепами, гоня по кругу покорного ослика. Маленькие жернова перетирают зерно, и ловкие руки женщин лепят тесто в затейливые и живописные хлебы. По вечерам зажигают керосиновую лампу, уютно освещающую тесное жилье, устланное пестрыми шерстяными коврами» [6, с. 8]. И дочь Абдул-Мурата - Дина (Сусанна Мехралиева), мягко ступая кожаными чувяками, привычно и грациозно носит воду в медном кувшине, стремительно летает по тесному дворику, исполняя свою домашнюю работу. И в живописной статье Абдул-Мурата чувствуется вековая слитность крестьянина и воина.

Очевидно, что авторы «Кавказского пленника» смотрят на этот горный народ глазами Ивана Жилина - парня не только не военного по натуре, но и - что немаловажно - русского с его «всемирной отзывчивостью, которой «внятно все». П. Басинский пишет : «Народ, с которым он вынужден воевать, каждый камень польет своей и чужой кровью, чтобы сохранить свою цельность» [6, с. 8].

Согласно П. Басинскому, мотив сыновства - отцовства - материнства чрезвычайно важен в фильме [6, с. 8]. Иван уверен, что мать, получив письмо, написанное им по приказу Абдул-Мурата, бросит все и приедет. Это понимает и Абдул, ведь его сын в плену. Такая симметричность ситуаций по обе стороны фронта подчеркивает бессмысленность этой «странной» войны, ее ненужность двум воюющим народам. Не от того ли в фильме так мало собственно боевых действий и так важны отношения людей: шутливость, с какой Ларин относится к Хасану, или нежность, которую Жилин чувствует к хозяйской дочери Дине.

Н.Л. Елисеев пишет о том, что: «...глава местных боевиков использует русских пленных для разминирования шоссе: подорвутся или нет - для него неважно, лишь бы проехать. Разминировали - молодцы! Враг мгновенно превращается в радушного хозяина, потчует пленных как гостей на своем празднике [23, с. 14].

То же - в эпизоде ларинского дня рождения, который пленники решили ознаменовать побегом, но, делая подкоп, наткнулись на погребок с вином. Побег отложен, затевается пирушка.

Облачившись в подаренные Хасаном бурку и папаху, Ларин прохаживается по крыше сарая в импровизированной кавказской пляске, за ним, стараясь попадать в такт, подпрыгивает прикованный Жилин. На эту сцену с удивительным благодушием смотрит неожиданно появившийся Абдул-Мурат.

И мирность этой сцены, веселая нота, неожиданно привнесенная ею, больно диссонирует с безысходной ситуацией войны, ненависти, плена. Недаром встык этому эпизоду другой: Саша и Иван, сидя спиной к спине, запевают старый русский марш «Прощание славянки». Разрастаясь, мощно и гордо пение невидимого хора взлетает над аулом, горами. И Саша Ларин заходится в отчаянном, бесслезном рыдании [23, с. 14].

Н.Л. Елисеев также замечает, что в фильме это не единственный мелодический отсыл к нашей военной истории [23, с. 14]. На вступительных титрах звучит «Синий платочек», его насвистывает в минуты отдыха Ларин, в финале возникает вальс «На сопках Маньчжурии». Намеренность такой музыкальной антологии очевидна: война, представленная в «Кавказском пленнике», как бы ставится в конкретный исторический ряд, пробуждая мысли о славе русского оружия и усиливая горечь бессмысленности нынешних потерь.

Пленники совершают свой побег именно тогда, когда он становится ненужным: Абдул-Мурат и мать Ивана уже договорились об обмене. И вновь симметрия ситуаций: одновременно из тюрьмы пытается бежать сын Абдул-

Мурата и получает пулю в затылок. Столь же бессмысленны убийства Хасана и пастуха, стерегущего овечью отару в прохладной тени деревьев. Беглецов все равно поймают, а дурную бесконечность кровопролития остановить, кажется, уже невозможно. Сашу казнят на краю оврага под раскидистым деревом, и живописная благодать пейзажа усилит чувство непоправимости этой потери [58].

Н.Л. Елисеев говорит о том, что: «что бесприютный, отчаявшийся парень слишком упорно играл со смертью, словно ища ее» [23, с. 14]. Но отчего-то зрителю и авторам невозможно расстаться с бедовым, обаятельным Лариным. И он возвращается из тьмы небытия, чтобы своими беспечными шуточками подбодрить Ваню Жилина, одиноко сидящего в яме.

Итак, остается Иван, у которого есть мать, есть корни, Родина. Его неутомимые руки что-то все время мастерят - налаживают хозяйские часы, собирают из деталей транзисторный приемник, вырезают для Дины деревянную птицу, которая настойчиво демонстрируется в нескольких кадрах. Называется она «птицей счастья», мастерят ее издавна в Архангельском крае. Это и есть адрес Жилина.

Русский Север, как считает Н.Л. Елисеев, неспроста воспринимается нами как один из последних оплотов, удерживающих народ от безликого растворения в «едином человеческом общежитии», от центробежных сил, роковым образом разметывающих большие этносы. И фильм заставляет нас еще раз с надеждой оглянуться в сторону русского Севера, подчеркивая, что Жилин оттуда - из Архангельской области» [23, с. 14].

Согласно В. Ухорской, нить взаимопонимания в заведомо не располагающей к этому ситуации войны и плена протягивается между Иваном и Диной [55]. Ее гордое презрение к «неверным» отступает перед ровным дружелюбием Жилина. Взаимная симпатия перерастает в детски чистую, робкую любовь. Дина все дольше задерживается у сарая, доверчиво беседуя с Иваном. Показывает свою единственную драгоценность - серебряное прабабушкино ожерелье. Это старинное, ручной работы,

украшение продемонстрировано в фильме с той же подробной настойчивостью, что и «птица счастья». Оказывается, можно договориться двум народам, сохранившим себя и свою культуру. Утративший корни обречен на гибель, как Ларин. Сохранивший - живет вопреки очевидной, казалось бы, обреченности [58].

Н.Л. Елисеев проводит параллель между сценой фильма и 6 главой рассказа Л.Н. Толстого: «В фильме, когда Абдул-Мурат возвращается в аул с телом убитого сына, и в цепи смертей очевидна следующая жертва - Ваня Жилин. Доигрывается последний акт [23, с. 14]. Дина медлит над ямой с пленником, обещая ему: «Я сделаю тебе хорошую могилу». Иван, почти не надеясь, просит: «Дин, принеси ключ...» Неловко улыбаясь, Иван смотрит на девочку из ямы, а та сидит, отвернув лицо. Человек в яме – «неверный», враг, и ему следует умереть. Но Дина все-таки приносит ключ. И Иван, выбравшись из ямы, не убегает, поняв, что девочку в ауле не простят. Автору важен этот момент взаимной жертвы, хотя сцена дана почти вскользь. У Л.Н. Толстого Жилин пользуется добротой Дины и убегает, не смотря на то, что знает, что ей несдобровать, если раскроется, что она ему помогла сбежать. А смысл - в отказе от себя, который, по сути, является единственным путем противостояния злу, в этом, как считают литературоведы, и есть главное отличие рассматриваемой экранизации от оригинала [23, с. 14].

В. Фондарина пишет, что: «...по горскому закону Иван Жилин должен быть предан смерти. «Не убивай его», - просит Дина. Но Абдул ведет пленника через кладбище на дальний склон горы. Девочка бежит за ними и, присев на могильный камень, ждет выстрела. Ее отец медленно, в томительно долгом, замедленном движении вскидывает ружье. Выстрел» [58, с. 51]. В длительной паузе, полной напряженного ожидания, еще раз является Саша Ларин, небрежно бросая: «Вань, оглянись...», Абдул-Мурат, враз утративший свою горделивую статью и легкую упругость походки, удаляется в сторону аула, где его странный поступок едва ли смогут понять и простить.

Свободный выбор между «убить - не убить», «мстить или не мстить», возможен только на личностном, человеческом уровне. По мнению В. Фондариной, природа войны внеличностна, суть ее бесчеловечна - эту горькую мысль фильм доводит до конца. Навстречу Ивану, радостно бегущему через горы к своим, летят вертолеты - бомбить аул. Нужно ли объяснять, что его отчаянное – «Стойте!.. Не надо!» - не может быть услышано [61, с. 51].

Впрочем, это еще не финал. Закадровый голос Жилина звучит на фоне портретов Ларина... Хасана... Абдул-Мурата... Дины... «Я не могу забыть людей, которых успел полюбить. И хочу увидеть их во сне... Но они почему-то не снятся». Картина о войне и плене не кончается нотой ненависти. Последний ее мотив - любовь, которая покрывает все [61, с. 52].

Таким образом, в отличие от экранизации 1974 года, эта экранизация - новое прочтение, она является структурно-семиотической интерпретацией. Режиссером были использованы разные способы трансформации литературного текста, была произведена переработка оригинала по всем направлениям.

«Кавказский пленник» - последнее произведение в «Русской книге для чтения». Содержание повести составляют впечатления и переживания героя. Это делает повествование эмоциональным, волнующим.

По мнению литературоведа Э.Г. Бабаева, Жилин – человек действия, это проявляется в каждом его поступке. Став пленником, он не ждет от судьбы подарков [4, с. 52]. Когда Жилин узнает, что его согласны отпустить за выкуп в 5000 рублей, он не соглашается пассивно ждать помощи извне и полагается только на себя. Он знает, что ему не на кого рассчитывать, а обременять больную мать ему не хочется. Даже в плену Жилин быстро завоевывает уважение людей как человек грамотный и трудолюбивый. Многие начинают обращаться к нему за помощью или советом, а дочь татарина Дина даже тайно подкармливает его.

Другой герой рассказа, Костылин, напротив, только жалуется на судьбу и становится обузой для своего товарища по несчастью. Тогда как Жилин не теряет времени и даже в плену находит себе занятие, рукодельничает, а по ночам готовится к побегу, Костылин бездействует. Э.Г. Бабаев считает, что именно по вине Костылина первая попытка спастись заканчивается неудачей. Во время побега он растер ноги, да и вообще быстро выбился из сил. И в этой ситуации снова проявляется такой разный характер героев. Худой Жилин не бросает товарища, пытается унести грузного Костылина на себе [4, с. 62].

О.В. Сливицкая отмечает, что южет повести развивается динамично, поступки героя представлены как серия красочных, выразительных картин. Напряженно и драматично изображается побег Жилина, торопившегося скрыться затемно: «Он спешит, а месяц все скорее выбирается; уж и направо засветились макушки. Стал подходить к лесу, выбрался месяц из-за гор — бело, светло совсем, как днем» [53, с. 236].

Основной прием повести — противопоставление; контрастно показаны пленные Жилин и Костылин. Даже внешность их обрисована контрастно. Жилин и внешне энергичен, подвижен. «На всякое рукоделье мастер был», «Хоть невелик ростом, а удал был», — подчеркивает автор. А в облике Костылина на первый план Л. Толстой выдвигает неприятные черты: «мужчина грузный, пухлый, запотел».

Мы считаем, что фильм «Кавказский пленник», снятый Г. Калатоцишвилли в 1975 году, передает авторский замысел и идею произведения более точно, чем экранизация 1996 года. В экранизации 1975 года прослеживается максимально возможное следование оригинальному тексту, сохранены образы героев. Это обусловлено тем, что первый фильм является классической интерпретацией – иллюстрацией художественного текста, а второй представляет собой новое прочтение, а именно – перенос действия оригинала в другое время.

## 2.3. Экранизация пьесы А.Н. Островского

### «Бесприданница»

Пьесы А.Н. Островского уже при его жизни не просто ставились в столичных театрах, но из них этот самый новый русский театр и сформировался. С началом нового века и появлением особого искусства – кинематографа – пьесы А.Н. Островского плавно перешли на экраны.

Уже в 1911 году вышли в свет сразу два фильма по мотивам произведений А.Н. Островского – «Василиса Меленьева» и «На бойком месте». И следующие экранизации не заставили себя долго ждать. На протяжении всего XX века А.Н. Островского регулярно экранизируют, по мотивам его драм и комедий снимают фильмы, музыкальные комедии, сказки, мультфильмы, интерес зрителей к ним не становится меньше. Наше время тоже не стало исключением: за первое десятилетие нового века было снято 7 фильмов, и режиссеры, по-видимому, не собираются останавливаться. Такова сила и мощь характеров и конфликтов А.Н. Островского, которые и спустя почти 150 лет остаются неизменно актуальными и интересными.

Л. Фрадкин отмечает, что первые постановки самых острых драматических пьес «Гроза» и «Бесприданница» были сделаны еще в довоенное время – в середине 1930-х годов [62, с. 74].

В нашей работе мы проведем сопоставление пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» с ее экранизациями. Необходимо сказать и о названии пьесы. Бесприданница - не обеспеченная приданым девушка, или девушка, которую охотно возьмут замуж за ее достоинства без приданого. Согласно этому определению, в современном нам обществе данное слово устарело. Оно было актуально именно в 19 веке, а сейчас, в настоящее время, понятия как такового нет.

«Бесприданница» появлялась на экране всего 5 раз:

1912 год. «Бесприданница». Режиссер Кай Ганзен.

1936 год. «Бесприданница». Режиссер Яков Протазанов.

1974 год. «Бесприданница». Режиссер Константин Худяков

1984 год. «Жестокий романс». Режиссер Эльдар Рязанов

2011 год. «Бесприданница». Режиссер Андрес Пуустусмаа и Елена Шаталова.

В фильме «Бесприданница», который в 1912 году снял режиссер Кай Гензен, главные роли исполнили Вера Пашенная и Николай Васильев. К сожалению больше ни какой информации об этом фильме не дошло до наших дней.

Вторая картина по мотивам пьесы «Бесприданница» была снята в 1936 году. В работе над ней приняли участие талантливые и известные актеры и постановщики того времени. Большая ответственность легла на плечи знаменитого русского режиссера Я. Протазанова. Как отмечает литературовед С. Герасимов, ему пришлось работать с оригиналом пьесы, созданной для театра, из которого необходимо было сделать отличный материал для кинофильма, не потеряв при этом самобытности характеров и остроты конфликтов [16, с. 218]. Своим успехом этот фильм во многом обязан блестящей работе актеров, состав которых в этой картине действительно можно назвать звездным: А. Кторов, М. Климов, О. Пыжова. Удачным считается выбор актрисы на главную роль – Ларисы Огудаловой - молодой и к тому времени никому не известной Нины Алисовой. Она отлично справилась с поставленной задачей. С. Герасимов говорит о том, что сегодня для большого числа поклонников кино и театра именно эта экранизация «Бесприданницы» является образцовой и единственно верной [16, с. 218]. Фильм получил золотую медаль на Международной выставке в Париже в 1937 году. Многие критики упрекали Я. Протазанова после в излишней театральности постановки. У. Гуральник приводит слова самого режиссера, который говорил: «Само собой понятно, что при построении «Бесприданницы» как фильма, раньше всего, должны были рухнуть театральные кулисы и вся вообще форма речевого театра. Так значительная



часть диалогов речевого материала обратилась в материал пластический. Так явились не только новые места действия, но и ряд новых сцен, вещей, деталей и пр. Действие, оставаясь в общем русле замысла А.Н.Островского, пошло новым течением - кинематографическим...» [18, с. 117].

Ф. Федоров, как и большинство литературоведов, отмечает, что в своей экранизации Я. Протозанов не стал слепо следовать за текстом, и потому экранизация пьесы не стала просто спектаклем, снятым на плёнку [59, с. 26]. В фильме появились сцены, которых не было у А.Н. Островского (венчание сестры Ларисы, похождения Робинзона, прекрасные пейзажи, натурные съёмки последних эпизодов гибели Ларисы и т.д.).

На роль Ларисы Протозанов решил попробовать студентку киноинститута Нину Алисову. По мнению Ф. Федорова, Алисова играла Ларису естественно и просто» [59, с. 26].

Третья экранизация - 1974 год. «Бесприданница». Режиссер Константин Худяков.

Эта экранизация – фильм-спектакль.

В ролях: Татьяна Дорониная, Армен Джигарханян, Валентин Гафт, Вера Капустина, Иван Воронов, Евгений Лазарев, Лев Дуров.

По словам литературоведа А. Вартанова, «сцены затянуты, отступлений от текста А.Н. Островского нет» [10, с. 96].

Все актеры одного возраста: что Лариса, что Харита Игнатьевна, что Карандышев. Зрелая красота Дорониной для юной Ларисы, Джигарханян, которого, привыкли видеть в ролях властных, сильных мужчин - слабый, мятущийся Карандышев, Гафт никак не дотягивает до Паратова, не чувствуется в нём настоящего русского барина, живущего с шиком. Да и чувства к Ларисе он как-то скупно выражает, нет ощущения, что она ему сильно нравится, нет огня в его игре [10, с. 96].

Говоря об интерпретации пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» в отечественном кинематографе, мы подробнее остановимся на двух последних экранизациях: 1984 года и современной - 2011 года.

Как отмечает М. Маликов, решение Эльдара Рязанова экранизировать знаменитую пьесу А.Н. Островского «Бесприданница» было неожиданным для поклонников его комедийного таланта. В «Жестоком романсе» режиссер собрал блестящий актерский ансамбль [34, с. 40]. Художник А. Борисов создал для фильма удивительно достоверные интерьеры купеческих особняков, пароводных кают, ресторанов XIX века. Оператор Вадим Алисов (чья мать в 30-х сыграла «Бесприданницу» у Якова Протазанова) в багровых контражурах осеннего солнца снял восхитительные по колориту и настроению пейзажи.

На роль Ларисы была приглашена тогдашняя дебютантка Лариса Гузеева. Как и прежде, режиссер хотел открыть новое актерское имя. Ведь именно с его легкой руки, замечает М. Маликов, к Людмиле Гурченко и Ларисе Голубкиной сразу после дебютов пришла известность [34, с. 40].

Как считает М. Маликов и другие кинокритики, Лариса Гузеева очень старалась. Но помимо темпераментных сцен есть у нее эпизоды, сыгранные скованно, без вдохновения, излишне сентиментально и мелодраматично. Видимо, ощущая это, режиссёр в эпизодах с участием Ларисы смещает акценты, позволяя солировать её партнерам. Так возникают на экране сцены, где самоуверенный красавец Паратов (Никита Михалков), улыбаясь, стоит под дулом пистолета бравого гвардейца, где поют и пляшут цыгане.

М. Маликов считает, что чем ближе к финалу, тем выше становится температура страстей на экране, тем избыточнее, театральнее игра актеров [34, с. 41].

По мнению М. Маликова, «в центре внимания обоих авторов духовная драма, причём Рязанов углубляет её. Но наивысший пик звучания этой драмы у обоих авторов одинаков. Это финальная песня Ларисы, но песни эти разные. Песня из пьесы: «Не искушай меня без нужды...». Песня из кинофильма: «А напоследок я скажу...» [34, с. 42]. Основная мысль первой песни – разочарование, разуверение. У второй песни более трагический эмоциональный настрой. Вся песня представляет собой предчувствие

близкой трагической развязки. Об этом, замечает М. Маликов, свидетельствует лексическое наполнение песни: напоследок, прощай, с ума схожу, погубил, уходят запахи и звуки. Повторы способствуют нагнетанию напряжения и создания атмосферы неминуемой гибели [34, с. 42].

Действительно, рассуждает литературовед, эти песни несут в себе разный смысл. Каждый решает задачу автора, но задачи эти разные: показать глубину разочарования обманутого сердца или стать предвестником гибели. Каким бы содержанием не были наполнены песни, трагическая гибель Ларисы оказалась неизбежной [34, с. 42].

Л. Погожаева сравнивает последнюю сцены – гибель Ларисы – в драме и кинофильме: «Смерть Ларисы в драме – это трагедия и одновременно освобождение. Лариса нашла свою свободу, нет больше социальных ограничений, нет душевных мук. Выстрел освободил её навсегда. Её смерть сопровождает пение цыган. Цыгане, как известно, вольный народ. И создается впечатление, что вместе с песней цыган улетает освобождённая душа Ларисы. Она прощает всех и завещает жить. Она не хочет никому мешать, она лишь хочет освободиться от страданий» [43, с. 44].

Также Л. Погожаева сопоставляет последние слова Ларисы из драмы:

«Лариса (постепенно слабеющим голосом): «..Нет, нет, зачем... пусть веселятся, кому весело...я не хочу мешать никому! живите, живите все! вам надо жить, а мне надо...умереть...я ни на кого не жалуюсь, ни на кого не обижаюсь...вы все хорошие люди...я вас всех...всех люблю» [43, с. 128].

Л. Величко заостряет свое внимание на том, что: «...в кинофильме Лариса говорит только одно слово: «Благодарю» [11, с. 8]. Какой смысл вкладывается в это слово? И на какую режиссёрскую находку в финальной сцене стоит обратить внимание?

После выстрела в небо взмывают чайки, Лариса в переводе с греческого языка означает «чайка». Чайка не имеет гнезда, садится на волны, которые несут ее, куда глаза глядят. Бесприютность чайки предаётся и главной героине. В фильме не раз в небо взмывают чайки как символ судьбы

Ларисы. Но её последнее слово нельзя рассматривать как освобождение героини. Её смерть сопровождает цыганская песня, но душа Ларисы не освобождается вместе с ней, потому что баржа плывёт в сплошном тумане, где не видно горизонта, вообще ничего не видно.

Кинофильм, таким образом, расширяет и углубляет духовную драму, поднятую в пьесе. Л. Величко отмечает, что режиссёр делает акцент на эту сторону конфликта. Расширяя содержание пьесы, режиссёр вводит предчувствие трагической развязки, чего нет в пьесе [11, с. 8].

По словам Ф. Федорова, «Э. Рязанов учел все, что только можно было учесть. Он скрасил сухую передачу оригинала, подобрав талантливых актеров, которые смогли проникнуться особой атмосферой драмы, подчеркнул ремарки А.Н. Островского художественными деталями и резким контрастом, подкорректировал идейное и композиционное содержание, обновил и выделил главные мотивы, тем самым подняв драму «Бесприданницу» до трагедии» [59, с. 26].

Ф. Федоров обращает внимание на то, что название фильма Э. Рязанова не осталось идентичным названию книги «Бесприданница» [59, с. 26]. Возможно, рассуждает литературовед, дело в том, что Эльдар Рязанов почувствовал трагическую историю бесприданницы как печальную, пронзительно-болезненную песнь, иными словами, романс о безжалостном и жестоком тогдашнем мире. Свое ощущение он отразил не только в названии, но и в музыкальном сопровождении – мелодии романсов на стихи М. Цветаевой и Б. Ахмадулиной, которые поет Валентина Пономарёва, лейтмотивом проходят сквозь фильм, усиливая смысл ключевых моментов.

Л. Федоров отмечает, что в пьесе действие происходит практически в один день (что продиктовано требованием жанра). Это приводит к слишком быстрой смене событий, настроений героев, их чувств, мыслей [59, с. 26]. В фильме же проходит довольно длительный временной период, чтобы реально уместить все события, показанные в пьесе и более подробно остановиться на каждом из них. Кроме того, в экранизации показана предыстория основных

событий, что помогает глубже понять характеры героев, их психологические особенности.

Что касается образов героев, то и они, согласно исследованиям, в большей мере изменены Э. Рязановым.

Так, Л. Зайцева отмечает, что: «Лариса у Э. Рязанова, как и у А.Н. Островского, - богато одаренная натура: она умна, талантлива, обладает чутким и нежным сердцем, чиста и идеализирует людей» [24, с. 16]. Нужно отметить, что образ Ларисы сохраняется во всех экранизациях.

Вожеватов и Кнуров – типичные представители власть имущих, ими руководит холодный расчет, и главное в их жизни это деньги. Отношение к людям определяется их материальным положением. Вожеватову приходит в голову решить судьбу Ларисы с помощью орлянки. Л. Зайева отмечает, что такими их написал А.Н. Островский, такими мы видим их во всех экранизациях [24, с. 16].

По мнению А. Вартанова, Харита Игнатьевна – у А.Н. Островского цинична и продажна, любит пожить весело, ловко одурачивает многочисленных «женихов» Ларисы [10, с. 97]. В «Жестоком романсе», Харита Игнатьевна, так же, как и Паратов, жалеет о том, что ей приходится совершать неблагоприятные поступки, чтобы безбедно прожить в мире, где правят деньги.

Робинзон - простой человек, любящий выпить, не очень следит за собой. Он не очень разговорчив и во всём слушается Паратова, у которого есть деньги, он играет свою роль заботливого друга. Робинзон не за чем не охотится, он просто живёт в своё удовольствие, думая лишь о жизни, о природе и так далее. А. Вартанов отмечает, что Робинзона не очень интересует его будущее, он живёт сегодняшним днём, получая все, что хочет [10, с. 97]. Таким его изобразил А.Н. Островский, таким мы видим его и в фильме.

Паратова А.Н. Островский пишет с острой и злой иронией, это душевно и денежно промотавшийся человек. Блестящий барин, не имеющий

в душе истинной чуткости и способности бескорыстно любить. Он считает, что в мире, где все строится на расчете, можно купить и честь, и любовь, и красоту.

В «Жестоком романсе» Паратов не такой. В фильме мы его видим глазами Ларисы. Он милый, добрый, общительный со всеми. По словам С.А. Михальченко, он слабый человек, не имеющий нравственного стержня, он любит Ларису, и ему бесконечно жаль, что все так получилось, но изменить он ничего не может [36, с. 151]. Он любит Ларису, но отказывается от нее из-за денег. Этот поступок делает несчастным не только Ларису, но и его самого в большей степени. Нужно отметить, что именно такого Паратова мы видим и в «Бесприданнице» 2011 года .

В пьесе А.Н. Островского Карандышев – «маленький человек», самолюбив и тщеславен. По мнению А.И. Ревякина, ничтожность Карандышева идет не от принадлежности его к мещанству, а от его душевных качеств [46, с. 29]. И в этом отношении он тоже маленький человек, так как обделен чуткой душой, высокими порывами. Это заурядный человек. Но дело не только в том, что его скромно одарила природа. Здесь сама духовная скудость мещанства проявилась в духовной скудости героя. В Карандышеве нет ни талантливости, ни размаха, ни манер, которые есть у Паратова. У него есть лишь скудные представления об образовании и приличии. Прозаичность образа Карандышева делает его совершенно отличным от высокой поэтической души Ларисы – таким его представляет А.Н. Островский. А.И. Ревякин отмечает, что у Э. Рязанова Карандашев такой же, но он любит Ларису, и в ряде сцен показана не только его заурядность, но и трагизм этого образа, выражено сочувствие герою [46, с. 29].

Согласно Л. Погожаевой, фильм «Жестокий романс» снят в жанре мелодрамы, эта картина во многом отошел от сюжета А.Н. Островского, за что его много и достаточно жестко критиковали [43, с. 62]. Действительно, многие сюжетные детали и акценты были изменены Э. Рязановым -

режиссером этого фильма. По словам некоторых критиков, в том числе и Л. Погожаевой, экранизация получилась очень самоуверенной и ничего общего, кроме имен героев и места действия, с пьесой А.Н. Островского не имеющей. У классика, как известно, все всегда лучше, глубже, умнее, художественнее. Однако художественная ценность фильма ни у кого не вызывает сомнения. Характеры, созданные режиссером, необычайно глубоки и интересны. По мнению Л. Погожаевой, блестящий актерский состав в сочетании с необыкновенными по силе и красоте романсами, ставшими неотъемлемой частью этого фильма, превратили «Жестокий романс» в классику советского кинематографа [43, с. 62].

Важно отметить тот факт, считает М. Маликов, что интерес к «Бесприданнице» А.Н. Островского в последние годы во многом вызван именно оригинальной экранизацией пьесы Э. Рязановым [34, с. 42]. Об оригинальности можно говорить уже потому, что восприятие молодыми зрителями героев фильма подтверждает уже не однажды высказанную мысль о том, что каждое поколение примеряет великие произведения к собственному опыту.

Ф. Федоров отмечает, что акценты, переиначенные постановщиком, имели, если присмотреться, и смысл и переключку с сегодняшним нашим днем [59, с. 27]. А.Н. Островский вывел на сцену хрупкое, беззащитное существо в окружении людей сильных, страшных, как волки, а в противовес им показал маленького человека, бессильного, даже пошлого, но искренне любящего. Что касается Карандешева – маленького человека, режиссер просто не знает, что с ним делать, решительно не сочувствует ему — отсюда, как считают Ф. Федоров - неудача Мягкова в роли Карандышева.

Таким образом, можно сказать, что экранизация 1984 года – переложение. Целью авторов «Жестокого романа» было все же донесение до зрителя сути классического произведения, особенностей писательского стиля, духа оригинала с помощью специфических средств

киноповествования. По нашему мнению, экранизация 1984 года является классической интерпретацией художественного текста.

Современной интерпретацией пьесы «Бесприданница» является одноименный фильм «Бесприданница», снятый в 2011 году режиссерами Андресом Пуустусмаа и Еленой Шаталовой. Режиссеры фильма переносят героев пьесы в наше время, это современное прочтение: вместо купцов – олигархи и воротила шоубизнеса, вместо мелкого чиновника – простой военный.

По нашему мнению, фильм далек от пьесы. Связывает их немного: имена героев да мотив обманутой наивности.

Фильм начинается с корпоратива на фирме, которая принадлежит Паратову, он помолвлен с Ларисой, но стоит ей отвернуться, как Паратов изменяет ей. Лариса видит его измену и убегает домой. Той, другой девушке, Паратов тоже лжет. В первой половине фильма рассказывается о главном герое - он изменяет Ларисе, но любит ее, у него долги, он продает дом, собирается жениться «по расчету». По словам В. Демина: «Из-за своих метаний он вызывает не ненависть, а жалость» [20, с. 16].

Действие во второй половине фильма происходит в доме Огудаловых. На свой день рождения бывшая учительница Арина Игнатьевна приглашает обеспеченных одноклассников Ларисы, чтобы свести ее с кем-то из них.

Лариса делится с матерью переживаниями по поводу измены любимого, на что та отвечает, что это ничего страшного, мол, все они такие, забыть и делать вид, что ничего не было. Лариса с матерью категорически не согласна.

Затем появляется друг детства Ларисы – Карандашев, честный и бедный военный, который привлекает Ларису своими простыми речами о справедливости, и Лариса решает выйти замуж за него. Выражая мнения большинства литературоведов, В. Демин говорит о том, что остается не совсем понятным эпизод, где Карандышева заставляют подписать какую-то бумагу [20, с. 16].



Затем приезжает Паратов, и Лариса понимает, что все-таки любит его. Она проводит с ним ночь в доме, который он продал. Наутро полупьяные друзья Кнуров и Вожеватов разыгрывают Ларису (с кем она будет). Лариса, разочарованная жизнью, бредет по саду и встречает возмущенного Карандашева, готового отомстить за любимую. Он убивает Паратова и садится в тюрьму. Лариса дожидается его освобождения. На этом фильм заканчивается.

Как отмечают многие литературоведы, в том числе и Л. Оборин, сюжет переключен [38, с. 15]. В пьесе большую роль играет смерть Ларисы, она вытекает как следствие из череды всех событий, иного итога быть не может: чистота, наивность и непорочность обязательно погибает под напором разврата, алчности и безразличия или становится такой же. А в фильме погибает Паратов – справедливость восторжествовала, зло наказано. Но Паратов в фильме злом не кажется, он мечется, разрывается между двух огней и вызывает жалость.

Л. Оборин говорит о том, что «в данной экранизации другие и характеры героев. Карандашев не вызывает отвращения, в фильме он носитель справедливости, не жаждущий власти или признания, а лишь спокойной, обычной жизни с любимой» [38, с. 15]. То же самое и с Робинзоном: если по пьесе он шут и прихлебатель, то в фильме друг, к советам которого Паратов прислушивается. Харита Игнатьевна (в фильме Арина Игнатьевна) также не кажется алчной и беспринципной, как у Островского, она любит свою дочь и хочет, чтобы у Ларисы была обеспеченная жизнь. Если сравнивать с пьесой, то более или менее сохранен образ Ларисы, Кнурова и Вожеватова.

Л. Оборин в своем исследовании обращает внимание на то, что отсутствуют основные фразы, имеющие смысловую функцию, и музыка (романсы) которые также являются неотъемлемой частью сюжета и четко выражают трагизм пьесы [38, с. 16]. В целом, фильм банальный, но смотрится легко, благодаря сильному актерскому составу с хорошей игрой.

Таким образом, фильм 2011 года лишь слабый отголосок пьесы А.Н. Островского, отсюда взяты «вечные проблемы человечества», которые перенесены на современность.

Выражая общее мнение рецензентов на фильм «Бесприданница» Андреса Пуустусмаа и Елены Шаталовой, Л. Оборин говорит о том, что, видимо, финал пьесы не давал покоя режиссеру, или реалии сегодняшнего дня уже настолько отличаются от XIX века, что современные граждане уже не в состоянии воспринимать пьесу в оригинале [38, с. 16].

В. Демин говорит о том, что критики и рецензенты отмечают хорошую игру прекрасного актерского состава. Анонс «по мотивам» дает повод думать, что что-то от пьесы в фильме осталось. Остались фамилии, а в остальном весьма вольный рассказ о тяжелых душевных метаниях банкрота-бизнесмена Паратова (Дмитрий Исаев) в поисках денег или любви [20, с. 16]. В фильме фигурируют несколько его друзей-одноклассников во главе с Ларисой, собранные на дне рождения любимой учительницы Арины Игнатьевны, и неудачник-офицер Карандышев (Игнатий Акрачков). Вот, собственно, и все, отмечает В. Демин [20, с. 16]. А еще вместо Волги - бассейн в доме Паратова.

Самым неудачным во всем фильме является текст. Всего несколько узнаваемых фраз из оригинала, а в остальном же какие-то корявые, совершенно непоэтичные слова, без скидки на характеры, обстоятельства и прототипы из более знаменитого фильма и пьесы. Понятно, что это реалии сегодняшнего дня, и романтическая красавица Лариса Огудалова (Марина Александрова) в длинном струящемся платье и с классической прической вполне способна в разгар любовного объяснения сказать: «Я - пас», однако подобного рода лирика слышится из уст и офицера, и бизнесмена, и работника шоу-бизнеса.

По словам В. Демина, мнения критиков сходятся в одном: все отмечают, что только Арине Игнатьевне (Ирина Розанова) удастся избежать всеобщего словесного упадка, очевидно в силу того, что она - учительница и

москвичка в пятом поколении [20, с. 16]. Также говорят о том, что Розанова смогла извлечь максимум из весьма схематично написанной роли любимой учительницы. Она привнесла в свою роль немного классики, основательности и глубины, свойственной оригинальной «Бесприданнице».

В. Демин пишет о том, что сравнения фильма, снятого А. Пуустусмаа с пьесой, а, в особенности, с фильмом «Жестокий романс» неизбежны. Поскольку немногие способны прочесть несколько сложный для текущего момента оригинал и вспомнить более раннюю экранизацию, но мало найдется тех, кто не видел переложения режиссера Эльдара Рязанова.

Большинство критиков, в том числе и В. Демин, отмечают бедное музыкальное сопровождение фильма. Ведь подобная история предполагает, в том числе, и соответствующее музыкальное сопровождение, способное «вытянуть» невнятную актерско-режиссерскую идею и добавить красок там, где никто не удосужился их акцентировать. Неоспоримо также и то, что «Лунная соната» - великое классическое произведение, но брать его лейтмотивом истории любви бизнесмена и бывшей первой красавицы класса, замечает В. Демин, слишком банально [20, с. 16].

Л. Величко говорит о том, что в фильме мало психологизма, рефлексии и много действия, несмотря на жесты, фразы и красивые статичные позы [11, с. 10]. Причину этого исследователь видит в том, что фильм снят лишь по мотивам произведения А.Н. Островского «Бесприданница». Все темпераментно и поверхностно, все на бегу, как это и принято в современной жизни, где человек способен перевести дух и оглянуться, только стоя где-нибудь в пробке на шоссе. А с изменением концовки произведения, считает Л. Величко, теряет смысл и сам творческий замысел писателя.

Таким образом, экранизация 2011 года это – новое прочтение, переработка оригинала по всем направлениям и является интерпретацией - деконструкцией авторского текста.

По мнению Б.О. Костелянца, если Лариса — повторение героинь из «Бешеных денег» и других пьес Островского, то и Паратов — не более чем

еще один негодяй из целого ряда распутных пошляков в прежних пьесах драматурга (в том числе — в «Последней жертве») [28, с. 52]. Мать Ларисы напоминает уже известные фигуры Островского. Самое удачное — четвертое лицо, жених Карандышев. Однако хорошо задуманный характер выполнен противоречиво и двойственно. Это и не «тряпичная натура», но и не такая, в которой личная обида и злобность могут вызвать страстный взрыв ненависти и мстительности. Б.О. Костелянец считает, что даже очень хороший актер вряд ли сумел бы скрыть двойственную натуру Карандышева в конце третьего и четвертом акте. Остальные лица повторяют виденное в прежних пьесах Островского. «Задняя мысль автора»: нахал и пошляк Паратов все же выше дельцов вроде Кнурова — нас не убеждает [28, с. 53]. Лариса, по верному наблюдению Б. О. Костелянца, безжалостно вымещает свои обиды на Карандышеве. Но до сих пор не вполне ясно, как сложность образа героини сопряжена с существом драматизма пьесы [28, с. 53].

Действующие лица "Бесприданницы" - представители российского общества на одном из переломов его развития. Как отмечает Б.О. Костелянец, новое время рождает новые ценности, из которых вырастают новые жизненные установки и программы, поведение человека и обостряются проблемы личностной культуры. А. Н. Островский показывает эти перемены с точки зрения нравственности, защищая душу, любовь, красоту, единение людей как вечную правду, вечные блага человеческого существования [28, с. 95].

По нашему мнению, из двух подробно рассмотренных нами экранизаций «Жестокий романс» более близок к авторскому замыслу, идее произведения. Конечно, далеко не все осталось идентичным оригинальному тексту, образам и позиции автора, но, мы считаем, что фильм Эльдара Рязанова помогает зрителю понять, насколько это возможно, то, что хотел донести до нас автор «Бесприданницы» А.Н. Островский.

## Выводы по второй главе

После каждого нового фильма по классическому произведению разгораются споры: что лучше — близкая к тексту интерпретация или фантазии на заданную тему?

Сопоставив произведения «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Кавказский пленник» Л.Н.Толстого и «Бесприданницу» А.Н. Островского с их экранизациями, мы пришли к следующим выводам:

- экранизации романа И.А. Тургенева «Отцы и дети» 1983 (режиссер Вячеслав Никифоров) и 2008 года (режиссер Авдотья Смирнова) являются экранизациями – иллюстрациями и представляют собой классическую интерпретацию художественного текста автора;

- экранизация рассказа Л.Н. Толстого «Кавказский пленник» 1975 года (режиссер Г. Калатоцишвилли) является экранизацией-иллюстрацией и представляет собой классическую интерпретацию художественного текста автора, а фильм 2008 года (режиссер С. Бодров – старший) - новое прочтение, и представляет собой структурно-семиотическую интерпретацию;

- экранизация пьесы Н.А. Островского «Бесприданница» 1984 года (режиссер Эльдар Рязанов) – переложение, и представляет собой классическую интерпретацию художественного текста, а экранизация 2011 года (режиссеры Андрес Пуустусмаа и Елена Шаталова) - новое прочтение переработка оригинала по всем направлениям и является интерпретацией - деконструкцией авторского текста.

Мы считаем, что экранизации – иллюстрации не уйдут из кинематографа, потому что всегда и во все времена найдутся истинные ценители классической литературы, для которых важным будет прежде всего стремление режиссера и актеров воспроизвести авторский текст и авторский замысел. Но в современном кинематографе все большую популярность приобретают деконструкции авторского текста. По нашему мнению, это обусловлено тем, что с течением времени на все еще актуальные общественные и человеческие проблемы мы смотрим уже немного под

другим углом. Поэтому в настоящее время мы все чаще можем столкнуться с такими видами интерпретации художественного текста, как деконструкция, осовременивание классики, переработка оригинала по всем направлениям.

## **Заключение.**

Итак, литература и кино - две взаимодополняющие области искусства. С возникновением кинематографа режиссеры неустанно экранизировали классику, интерпретировали художественный текст литературного произведения.

Фильмы, которые снимаются с опорой на литературные произведения, являются частью киноискусства. Они являются неотъемлемой частью огромного бесценного фонда отечественного и мирового кинематографа.

В процессе экранизации выделяются два основных, тесно взаимосвязанных, но относительно самостоятельных момента: художественная интерпретация литературного произведения и его перевод в изобразительно-выразительный ряд киноискусства. Интерпретация рассматривается как творческий процесс, носящий отражательно-преобразовательный характер.

В нашей работе был произведен анализ экранизаций как интерпретации текста повести Л.Н. Толстого «Кавказский пленник», пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» и романа И.А. Тургенева «Отцы и дети».

Были рассмотрены точки зрения критиков разного времени на степень близости с произведением, качество постановки, игру актеров и сохранения творческого замысла писателя.

У каждого режиссера свое видение произведения и характеров героев. Сюжеты таких рассмотренных экранизаций, как «Отцы и дети» 1983 г. (режиссер Вячеслав Никифоров), «Отцы и дети» 2008 г. (режиссер Авдотья Смирнова), «Кавказский пленник» 1975 г. (режиссер Г. Калатоцишвилли), «Жестокий романс» 1984 г. (режиссер Эльдар Рязанов) развиваются примерно в одном плане, герои произносят фразы по тексту романа, хотя многие детали (одежда, интерьеры, события) отличаются. Фильмы также разные по продолжительности.

Экранизации «Кавказский пленник» 1995 г. (режиссер С. Бодров – старший) и «Бесприданница» 2011 г. (режиссер Андрес Пуустусмаа и Елена

Шаталова) далеки по содержанию от своих оригиналов, но, тем не менее, все же, являются своеобразной интерпретацией авторского текста.

Отзывы и рецензии на рассмотренные фильмы разнообразны, необходимо отметить, что некоторые фильмы далеки от содержания авторских текстов, в некоторых опущены очень важные моменты. Так, по смыслу киноверсии произведений, созданные советским кинематографом, безусловно, ближе к самим произведениям. В них гораздо более четко проступает психологизм писателя, глубже рассмотрен сюжет. В современных экранизациях не совсем четко и логично выстроена сюжетная линия. За зрелищностью потерялась сама суть произведения.

Из результатов проделанной нами работы можно сделать вывод о том, что создать экранизацию, абсолютно полностью идентичную оригинальному тексту, практически невозможно, но, точно следуя произведению, допуская лишь некоторые упущения, можно прекрасно передать авторский замысел и идею произведения.

Каждый человек имеет право на собственное восприятие и свою оценку любой ситуации. Относительно трактовок рассмотренных экранизаций можно встретить бесчисленное количество мнений, каждое из которых не лишено основания и в то же время не является бесспорным.



## Список использованной литературы

1. Адамович Г. О книгах и авторах // в кн. Телевидение и литература / Сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. -216 с.- С. 115
2. Аннинский Л. Лев Толстой и кинематограф [Текст] / Л. Аннинский.- М.: Искусство, 1980.- 168 с.
3. Александров Г. Эпоха и кино [Текст] / Г. Александров.- М.: Алитейа, 2000.- 336 с.
4. Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н. Толстого [Текст] / Э.Г. Бабаев. - М., 1981. – 198 с.
5. Баранова В.И. Литературно-художественная критика [Текст] / В.И. Баранова, А.Г. Бочарова, Ю.И. Суровцева.- М.: Гардарики, 2003.- 169 с.
6. Басинский П. О понимании // Октябрь, 1999.-№ 4.- С. 8
7. Большой энциклопедический словарь [Текст] / Редакторы: И. Лапина, Е. Маталина, Р. Секачев, Е. Троицкая, Л. Хайбуллина, Н. Ярина.- М.: Астрель, 2006.- 1248 с.
8. Бондаренко Е. А. Путешествие в мир кино [Текст] / Е.А. Бондаренко // Экран, 1998.-№ 5.- С. 27-30.
9. Бялый Г. Романы Тургенева // Тургенев И.С. Отцы и дети [Текст] / – М.: Детская литература, 1990. – 160 с.
10. Вартанов А. Образы литературы в графике и кино [Текст] / А. Вартанов.- М.: Изд-во АН СССР, 1961.- 213 с.
11. Величко Л. «Бесприданница» 2011 [Текст] / Л. Величко // Искусство кино, 2012.- № 1.- С. 8-10.
12. Вишневская И.Л. Театр Тургенева: вопросы интерпретации классики [Текст] / И.Л. Вишневская, 1986.- 158 с.
13. Власов М.П. Виды и жанры киноискусства [Текст] / Искусство кино, 2007.- № 8.- С. 10-12.
14. Волкова Е. Произведение искусства - предмет эстетического анализа [Текст] / Е. Волкова.- М.: Московского университета, 2007.- 440 с.

15. Галанин М. Критики творчества Л. Толстого [Текст] / М. Галанин.- М.: Эксмо, 2005.- 318 с.
16. Герасимов С. Кинематограф и искусство слова: Бесспорное и спорное в синтезе [Текст] / С. Герасимов / В кн. Взаимодействие и синтез искусств.- М.: Лига-Пресс, 2003.- 524 с.
17. Горелова В. «Кавказский пленник» Сергея Бодрова – старшего [Текст] / В. Горелова // Экран, 2001.- № 4.- С. 74-78.
18. Гуральник У. Русская литература и советское кино [Текст] / У. Гуральник. -М.: Наука, 1998.- 215 с.
19. Гуревич С. Пути взаимодействия литературы и кино [Текст] / С. Гуревич.- М.: Искусство, 1990.- 107 с.
20. Демин В. Бесприданница А. Пуустусмаа [Текст] / В. Демин // Искусство кино, 2012.- № 2.- С. 16-17.
21. Дмитриева Н. Изображение и слово [Текст] / Н. Дмитриева.- М.: Искусство, 1991.- 314 с.
22. Добин Е. Поэтика кино [Текст] / Е. Добин.- М.: Азбука, 1992.- 253 с.
23. Елисеев Н.Л. Другие истории // Новый мир, 1996.-№ 11.- С. 14
24. Зайцева Л. Кино и литература [Текст] / Л. Зайцева.- М.: ТЦ Сфера, 2000.- 41 с.
25. Зелинский В. Русская критическая литература о произведениях Л.Н. Толстого. Хронологический сборник критико-библиографических статей [Текст] / В. Зелинский.- М.: АСТ, 2003.- 312 с.
26. Кожинов В. Победы и беды России [Текст] / В. Кожинов.- М.: Эксмо, 2005.- 576 с.
27. Корнилова Е.А. Становление публицистической критики и структурное формирование жанра рецензии [Текст] / Е.А. Корнилова // Искусство кино, 2009.- № 7.- С. 32-34.

28. Костелянец Б.О. «Бесприданница» А.Н. Островского [Текст] / Б.О. Костелянец. – Ленинград : Художественная литература, Ленинградское отделение, 1982. – 187 с.
29. Крюкова М.А. «Кавказский пленник» - фильм Сергея Бодрова – старшего [Текст] / М.А. Крюкова // Искусство кино, 2010.- 38-40.
30. Кулаков В.Г. Большой вопрос // НЛЮ, 2009.-№ 9.- С. 10-12
31. Левин Е. Композиция сценария [Текст] / Е. Левин.- М.: Просвещение, 1990.- 221 с.
32. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю. Лотман.- Таллин: Союз, 1983.- 135 с.
33. Магалашвили Ю.С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы) [Текст] / Ю.С. Магалашвили.- М.: РГБ ОД, 2009.- 267 с.
34. Маликов М. Бесприданница Рязанова // Искусство кино, 2001.- № 5.- С. 40-42.
35. Маневич И. Кино и литература [Текст] / И. Маневич.- М.: Искусство, 1997.- 240 с.
36. Михальченко С.А. Экранизация-интерпретация [Текст] / С.А. Михальченко.- М.: Гардарики, 2010.- 162 с.
37. Мэдисон И. Экранизация классики [Текст] / И. Мэдисон // Экран, 1999.- № 6.- С. 73-75.
38. Оборин Л. Причина перемены // Октябрь, 2013.- № 11.- С. 15
39. Оганов А. Теория отражения и искусство [Текст] / А. Оганов. - М.: Искусство, 1998.- 293 с.- с.92-93.
40. Ожегов С.И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов.- М.: Оникс, 2008.- 1200 с.
41. Особенности экранизации литературных произведений [Текст] // Национально-этнические проблемы современной культуры: Сборник тезисов

к научно-практической конференции молодых ученых (Москва, 25-26 марта 1997 г.). - М.: МГУК, 1997. - С.37-39.

42. Островский Н.А. Бесприданница: Пьесы [Текст] / Н.А. Островский.- М.: Эксмо: Русская классика, 2009.- 131 с.

43. Погожаева Л. Из книги в фильм [Текст] / Л. Погожева.- М.: Искусство, 1989.- 68 с.

44. Проблема экранизации и идеологический процесс [Текст] // Духовная культура накануне нового столетия: Тезисы научно-практической конференции. (Москва, 25-26 февраля 1998 г.). Часть 1. - М.: МГУК, 1998. - С.70-72.

45. Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» [Текст] / П.Г. Пустовойт.- М.: Просвещение, 1990.- 220 с.

46. Ревякин А.И. Драматургия А.Н. Островского. - М.: Знание, 1993.- 118 с. – С. 66

47. Резников П.Р. Литературный телеэкран: Заметки режиссера.- М.: Искусство, 1989.- 128 с.- С. 54.

48. Ремизова М.С. Жизнь после текста // Октябрь, 2012.- № 7.- С. 11-12.

49. Рингхфен Э. Лучшие экранизации литературной классики: блеск и роскошь другого времени [Текст] / Э. Рингхфен.- Искусство кино, 2011.- № 3.- С. 33-35.

50. Роман И.С. Роман Тургенева «Отцы и дети» в русской критике [Текст] / И.С. Роман.- М.: Просвещение, 1996.- 218 с.

51. Сафронова А. Классика: каноны и фантазии [Текст] / А. Сафронова.- М.: АСТ, 2006.- 110 с.

52. Сергеев Е. Перевод с оригинала: Телеэкранизация русской литературной классики [Текст] / Е. Сергеев.- М.: Искусство, 1990.- 200 с.

53. Сливицкая О.В. Художественный мир Л.Н. Толстого [Текст] / О.В. Сливицкая - М., 1998. – 448 с.

54. Толковый словарь русского языка [Текст] / под ред. Д.Н. Ушакова. В 4-х т.- М.: Эксмо, 2000.
55. Толстой Л.Н. Повести и рассказы [Текст] / Л.Н. Толстой.- М.: Белый город, 2011.- 232 с.
56. Тургенев И.А. Отцы и дети [Текст] / И.А. Тургенев.- М.: Азбука, 2008.- 300 с.
57. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов.-М.: Наука, 1977.-576 с.
58. Ухорская В. Кинокритика экранизаций классики // КиноУХО. Авторский журнал.- <http://kinouho.livejournal.com>.
59. Федоров Ф. «Бесприданница» Островского и «Жестокий романс» Рязанова [Текст] Ф. Федоров // Искусство кино, 1999.- № 8.- С. 26-28.
60. Философско-идеологические тенденции и проблемы экранизации [Текст] // Духовные ценности и молодое поколение. Тезисы научно-практической конференции молодых ученых. (Москва, 25-26 марта 1998 г.). - М.:МГУК, 1998. -С. 32-33.
61. Фондарина В. Лучшие экранизации классической литературы [Текст] / В. Фондарина // Экран, 2008.-№ 6.- С. 51-52.
62. Фрадкин Л. Второе рождение [Текст] / Л. Фрадкин.- М.: Искусство, 1997.- 286 с.- с.120.
63. Халиуллина И.Ф. Экранизация ведущих отечественных и зарубежных произведений литературы [Текст] / И.Ф. Халиуллина // Материалы «V студен. Междун. Заочно-практич. конферен.-М.: МГУ, 1998.- 115 с.
64. Хамраева Р. Литературные произведения на экране [Текст] / Р. Хамраева.- М.: АСТ, 2009.- 64 с.
65. Шкловский В. Литература и кинематограф [Текст] / В. Шкловский.- М.: АСТ, 1999.- 59 с.
66. Щукина Т.С. Теоретические проблемы художественной критики [Текст] / Т.С. Щукина.- М.: Азбука, 2007.- 153 с.

67. Г.В. Адамович О книгах и авторах // в кн. Телевидение и литература / Сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. -216 с.- С. 115].