

УДК 82, 791  
DOI 10.52452/2658-7475-2026-1-29-118-135

## ЗАМЕТКИ ОБ ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

© 2026

*Е.Е. Процин*

Процин Евгений Евгеньевич, SPIN-код: 5576-0070, ORCID: 0000-0002-6993-4077, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Россия, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), [filnnovv@gmail.com](mailto:filnnovv@gmail.com)

*Статья поступила в редакцию: 14.01.2026*

*Статья принята к публикации: 12.03.2026*

Историческая связь литературы и кинематографа прослеживается с начала прошлого века. Если первые фильмы Люмьеров были попыткой запечатлеть на пленке городскую фактуру или нехитрую жанрово-бытовую сценку, то очень скоро литература стала самым настоящим поставщиком сюжетов, так как популярность кинематографа только росла, и, кажется, к началу 1920-х годов просто не осталось произведений и прошлого, и настоящего, которые не были бы экранизированы. Однако специфика обращения кинематографа к литературе заключается в том, что этот процесс никогда не теряет своей актуальности. Одно из объяснений кроется в разной специфике соотнесенности этих искусств с самим временем. Литература в этом отношении искусство более «свободное», и под современным произведением мы можем понимать текст, написанный несколько десятилетий назад. Не так в кинематографе, который принципиально связан со спецификой десятилетия, что и объясняет перманентную востребованность литературных претекстов: стоит пройти двум-трем десятилетиям, как кинематограф вновь испытывает потребность в экранизации уже неоднократно снятого на пленку материала. В данной работе мы придерживаемся именно принципа линейной хронологии, причем по отношению не к книгам, но к фильмам, характеристики которых выстраиваются в порядке их выхода. Также стоит сказать, что компаративистское исследование, учитывающее специфику взаимодействия двух искусств, как в данном случае, полезно для изучения обоих искусств, а не каждого из них по отдельности. Рассматривая кинематограф через призму литературы и наоборот, мы можем понять, как синтетический вид

искусства проявляет свою специфику, не вторя литературе, а интерпретируя её и обогащая свой собственный язык.

*Ключевые слова:* русская литература, советская литература, фильм, экранизация.

В разговоре о специфике литературной киноэкранизации обычно четко выявляются два подхода к проблеме. Первый можно обозначить как литературоцентристский. Он связан с утверждением о принципиальном следовании духу, если не букве словесного произведения. Кинематограф не вправе отклоняться от фактографии текста, не может переосмыслить конфликт или сюжетику. Однако становится неясным, зачем тогда вообще нужна экранизация: если мы хотим узнать, что написано в книге, достаточно прочитать её саму, а не смотреть экранизацию. Но подобным образом могут считать и сами режиссеры. Так, Бондарчук на съемках «Войны и мира» до тошно выстраивал мизансцены, чтобы их содержание и ракурс изображения максимально соответствовали тексту Л.Н. Толстого, не говоря уже о содержании высказываний героев (актерам попросту не позволялось даже минимально менять текст, и за этим следили специальные консультанты на съемочной площадке).

Вторая концепция киноцентрична. Так как искусство кино само по себе как бы апокрифично любому сюжету, потому что не может быть описано ни в рамках миметической концепции, ни в параметрах трюмплей-эффекта, то оно вправе использовать литературный текст лишь как источник для свободной интерпретации. В радикальной форме такой взгляд связан с мыслью о ценности кинотекста именно как максимально отклоняющегося от словесного претекста, но уточним, что ценность интерпретации заключена в её художественной целостности и оправданности модернизирующих первоисточник «приёмов». Сам по себе радикализм интерпретации не связан с художественной ценностью кинотекста напрямую.

Таким образом, взвешенный подход связан с мыслью о двустороннем, динамическом взаимодействии искусств. Кинематограф не может быть «рабом» литературы, но и не обязан волюнтаристски её подменять. Да, как искусство без предыстории кинематограф авангарден и потому не механически следует за литературой, но может её именно интерпретировать. В экранизации всегда интересен эффект «другого» как острого или перемещенного по направле-

нию к времени создания кинотекста. Темпоральная «обреченность» кино не позволяет лонгировать сам литературный эффект тенденциозности, проблематизируя тем самым специфику эстетической формы. В самом деле, неважно, как одеты герои экранизации, в «сюжетную» или современную одежду, но всегда важно, как в них отражается – как бы двойным светом – герой более раннего времени и одновременно герой-современник. То есть кинематограф не делает литературу своеобразным письмом из бутылки, но подключает её к актуальной проблематике экстраэстетического толка. Интерпретируя написанное прежде, кинематограф в любом случае остается в рамках того десятилетия, в котором делается экранизация, которая, в свою очередь, может быть декодирована минимум дважды, а не просто разобрана на предмет выявления сходств или отличий киноверсии от литературного первоисточника.

Еще формалисты понимали важность связи кино и литературы, участвуя, как Шкловский и Тынянов, в написании киносценариев. Традиция отечественной гуманитарной науки привела к созданию достаточно обширной библиографии, в прошлом столетии имевшей более адресный характер [Аннинский 1980, Липков 1975], а с 1990-х годов исследования о специфике киноэкранизации стали появляться едва ли не регулярно, приобретая более обширные и универсальные смыслы [Дмитриев 2015, Зверева 2019, Сараскина 2018, Ямпольский 1993]. Наш материал является следствием интереса к проблеме киноинтерпретации литературного материала и базируется на ряде эссе, написанных и размещенных на одном из интернет-сайтов, связанных с кинематографом и позволяющих оставлять отзывы о его произведениях. Мы выбрали из написанных эссе те, что посвящены экранизациям русской и советской литературы XX века, так как нам показалось интересным следующее: если русская классика связана с особым, более взвешенным и осторожным к ней подходом (за исключением очевидного в своей намеренности эксперимента), то литература, созданная в прошлом столетии, еще не стала особо ценимой классикой, поэтому авторы экранизации вправе выбирать свой стиль интерпретации, что на самом деле проявляет себя и во времена советского кинематографа, который – за некоторыми исключениями – цензурировал скорее фактографическую сторону кинотекста, нежели особенности его поэтики. Набор литературных имен весьма

широк: Горький и Андреев соседствуют в нашем материале с Бабелем и Булгаковым и даже с более поздними Бекон, Беловым или Пановой. Всё это позволяет, пусть в самом скромном виде, ощутить историческое развитие отечественного кинематографа, кардинально меняющегося от 1950-х к 1990-м годам. А повышенный статус литературы в нашей стране помогает подчеркнуть и уточнить подобные изменения, как минимум.

*МАТЬ (Марк Донской, Киевская киностудия, 1955)*

Перед Марком Донским при экранизации романа Горького встало сразу несколько трудных задач. Во-первых, необходимо было не проиграть заочное состязание с одноименным фильмом Пудовкина, одной из ключевых лент немого советского кинематографа 1920-х годов. Во-вторых, требовалось явно перестроить повествование, ведь роман весьма анемичен, в нем явно не хватает психологизма, достаточно пунктирно прослеживается эволюция героев, так как Горький скорее наследует традиции интеллектуального становления персонажей в духе Чернышевского, нежели придерживается толстовской «диалектики души». В-третьих, необходимо было как-то переосмыслить недостатки сталинского кинематографического стиля, с его реализацией антитезы «хорошего» и «плохого», доходящей подчас до предельной карикатурности.

Можно сказать, что режиссер по большей части с трудностями справился. Конечно, фильм Пудовкина остался самим собой. Сравните хотя бы сцены демонстрации в обоих фильмах, чтобы понять, что это примеры из разных весовых категорий. Но Донской, старательно применяя открытия, сделанные Эйзенштейном и некоторыми другими режиссерами (обратите внимание на типично эйзенштейновский прием при переходе от изображения статуи слепой Фемиды к судье, надевающему пенсне), добивается той выразительности, что ставит фильм выше простых агиток «за советскую власть и лучшую жизнь». Для этого он прибегает к оживлению, динамизации горьковского сюжета: темп фильма такой, что временами картину можно даже назвать остросюжетной. Нет в ней типичного для более раннего кинематографа «глубокомысленного» застывания на крупном плане героев, выражающих «думы и чаяния простого народа». Фильм Донского шумный, временами кричащий. И, конечно, в том,

что фильм выше среднего уровня, «виноваты» актеры. Молодой Алексей Баталов исполняет не первую свою роль и уже показывает все задатки актера разнопланового и играющего не один и тот же тип, но разные характеры. Вполне сложился актерский ансамбль, от ролей лейтмотивных до эпизодических (тут можно отметить первое и уже удачное появление на экране Олега Борисова). Ну и понятно, что к концу фильм напоминает буквально бенефис Веры Марецкой. Благодаря ее игре образ Ниловны совершенно перерастает горьковскую героиню, можно сказать, что драматизм фильма более чем наполовину связан с актрисой.

Подводя итог, отметим, что этот фильм – пример постепенного отказа от очевидных приемов официального соцреализма, хотя от них он еще очень сильно зависит, например, в риторическом pedalировании плакатных фраз и лозунгов, которых много и в романе, и в фильме. Но перевес все же на стороне некой человеческой убедительности героев фильма.

#### *ВИСОКОСНЫЙ ГОД (Анатолий Эфрос, Мосфильм, 1961)*

Этот фильм Эфроса часто помещают в ту линейку картин, которая соотносится с весьма диффузным понятием «советской новой волны». Кажется, обоснований этому достаточно. Для отечественной киноэстетики начала 1960-х годов в фильме есть большое количество нестандартных решений. Сразу бросаются в глаза гиперактивность камеры, постоянные перемещения, сдвиги, неожиданные ракурсы, вообще акцентуация на формальном операторском приеме. Кроме того, и монтаж (по сравнению с монументально-неподвижной стилистикой позднего сталинского соцреализма) все время напоминает о себе регулярными склейками, не дающими толком продолжиться практически ни одной сцене в фильме.

Понятно, что в «Високосном годе» есть определенное сопротивление кинонарративу, более-менее линейному расположению событийного материала, который сам по себе наталкивает на прямолинейное истолкование динамики (отрицательной либо положительной) характеров протагонистов.

Однако данный фильм все же представляет собой знаменательный сбой, перевес формы над содержанием. Очень часто изыски «камерамена» или режиссера, даже в самой тривиальной сцене до-

пускающего сразу несколько радикальных монтажных сцеплений, выглядят задачей внутри неё самой. Сценарный материал Веры Пановой, основанный на ее же романе «Времена года» (1953), остается кричаще традиционным, но и это не самое страшное. Актерский состав совершенно дезорганизован стилистически. В ранней роли Иннокентия Смоктуновского, конечно, угадываются его будущие многослойные рефлексивные персонажи, но это не может избыть того факта, что большинство актеров ведут себя в кадре «старорежимно», как будто они на сцене, а не в фильме. Все это создает странную киноперспективу. Представьте, что Годар взял Жана Маре на главную роль в фильме про середину XIX века, но при этом попытался решить подобный фильм в нарождающейся эстетике отказа от костюмов и пафосных переживаний. Так и Эфросу не удалось соблюсти должную пропорцию между традиционностью прозы Веры Пановой и искренним желанием исследования киноязыка на предмет его «непрочности» в связи с нарождающимися эстетическими паттернами 1960-х гг. Фильм в итоге вызывает недоумение, но дает при этом и своеобразное удовлетворение своим несовершенством. Становится очевидным, что в указанном десятилетии советское кино дало несколько образцов настолько «несоветских», насколько это, конечно, было возможным в те времена.

*АФРИКАНЫЧ (Михаил Ершов, Ленфильм, 1970)*

Первая экранизация прозы Василия Белова связана с его повестью «Привычное дело», вышедшей несколькими годами ранее и сразу создавшей писателю репутацию певца деревенской природы как особенной субстанционально и экзистенциально. Номинальное содружество пролетария и крестьянина, как бы составляющее основу советской власти, на самом деле было связано с гигантским приоритетом первой классовой фигуры. Крестьяне рассматривались как не самый благонадежный элемент, «сидящий» на земле и обладающий врожденным инстинктом мелкого собственника. Однако писатели-деревенщики писали прозу совсем иную по своим выводам. Та же повесть Белова показывает нам людей чистых и совестливых, немного комичных, но по-настоящему держащихся корнями, то есть эдакий особый мир-анклав посреди безбрежной социалистической Родины. Что и может испортить этот мир, так разве что порочный

городской контекст. Ничтоже сумняшеся деревенщики выбирают давно уже отработанную бинарию городской цивилизации и деревни, но только без обязательного героя-медиатора, который и должен оценить все преимущества сельского быта, чудодейственным образом врачующего недуги души и тела.

Понятно, что подобный мир необязательно идеализирован. Крепкие задним умом участники колхозов и совхозов могут быть и весьма вредными, но все равно как-то от души, по-доброму, без мелочности и мстительности. Ценность подобного контекста вовсе не в самом их изображении, а в переизобретении концепта русского народа, который в XIX веке формулировали сплошь дворяне славянофильской ориентации, а в следующем столетии за это уже привычное дело взялись писатели, повсюду деклариовавшие свою крепкую связь с землей, но, по иронии судьбы, жизнь свою проводившие в городах среднего и крупного масштаба, за самым редким исключением. Такая мена изобретенного советского на переизобретенное русское говорила о тотальном кризисе соцреализма, который в 1960-е годы не обнаружил в себе потенциала для рестарта и постепенно стал освобождать культурный горизонт от своих величественных, но абсолютно нежилых построек. Квазидворцы лакировочной эстетики сменились жилыми городскими кварталами в фильмах оттепели или крестьянскими избами в книгах и фильмах о по-новому понятой советской деревне.

Но вот что любопытно. Читая литературные произведения, проникаешься подобным миром гораздо больше, существеннее. Снятая же на пленку фактура производит странный эффект. Вроде бы это уже не смехотворная фантастическая деревня, жители которой то и дело норовят исполнить какую-нибудь арию или коллективный хоровой номер, воспевающие прелести социалистического общебыта, но и не вполне аутентичная местность. К примеру, Николай Трофимов – актер просто замечательный. Кажется, что роль Африканыча подходит ему совершенно, однако, просматривая фильм, чувствуешь некоторую неловкость. Все равно это эстетика, где крестьян играют, а не проживают их жизни. То есть актеры пытаются играть весомо, грубо, зримо, без героизации, но и без травестии. И комические эпизоды, и самые что ни на есть жизненные драмы – все это в фильме есть. Его сюжет вообще развивается из мажора в минор, что для со-

ветского экрана серьезная редкость. Но полностью поверить в перешедшее из букв в визуальные образы все равно нельзя. Возможно, тут надо быть и писателем, и режиссером самому себе одновременно. Удалось же Шукшину снять несколько необычайно убедительных фильмов, в которых русское крестьянство предстает во всем своеобразии, но без педалирования проблематики особенной духовности, которая глядит на нас из каждого валенка, петуха или ветерана колхозного движения. Возможно, эти слова слишком резки по отношению к вполне удачной экранизации, так как в ней нет назойливого говорения на идеологическом воляпюке, но сказать о ней как принципиальной удаче невозможно. Слишком однозначен выбор в пользу деревни, практически предрешен, сделан за зрителя. Всякий недостаток сельского жителя вполне простителен, а вот жителя городского, особенно иудаморфного перебежчика из села в город, можно упрекать уже в том, что он городской. Понятно, что деревенщики — своего рода луддиты от литературы, которые готовы и лампочку Ильича разбить, и заставу Ильича спалить, лишь бы не допустить до земли-матушки греховодников от цивилизации, но такая схема выглядит упрощением. Африканыч в некотором роде и шукшинский чудик, но лучше обратиться как раз к этому писателю, потому что он именно разнообразнее и не так ригористичен в своих книгах и фильмах, показывающих мир современной деревни.

*ДЕНЬ КОМАНДИРА ДИВИЗИИ (Игорь Николаев, Киностудия им. М. Горького, 1983)*

Для Александра Бека, прошедшего всю войну корреспондентом и воином, недели обороны Москвы в 1941 году были все же самыми памятными. Недаром повесть «Волоколамское шоссе», которой восхищались конструкторы кубинской революции Фидель Кастро и Че Гевара, стала самым его известным произведением на военную тему. Однако данный фильм снят на основе одноименной автобиографической повести писателя, которая воспроизводит обстоятельства критических даже не дней, а часов битвы за Москву, в течение которых крайне многое зависело от дивизии Афанасия Белобородова. Волею судьбы корреспондент, читай сам Бек, оказывается рядом с ним и становится счастливым наблюдателем машинерии полководческого духа, когда линии, стрелки и кружки на карте — это еще не

весь инструментарий командира, а многое скрыто в глубинах его сознания, лихорадочно, но вместе с тем настойчиво ищущего ровно то решение, которое не просто склонит обстоятельства на одну сторону, но взорвет ситуацию изнутри, отменяя обстоятельства и изменяя штабные карты, на которых наконец-то и впервые с начала войны произойдет движение стрелок не с Запада на Восток, а противоположную сторону.

Вообще, жанр документальной прозы не самый благодарный. Нужно и историческую личность оставить в исторических же границах, но требуется представить и характер. Таким образом, перед писателем предстает весьма сложная задача – найти правильный способ «скрещивания» личности и персонажа, чтобы его результат выглядел именно эстетически успешным. Что уж говорить об искусстве кино, где есть свои дополнительные правила и ограничения. Например, актер, его личная харизма, даже физиогномика никуда не девается, а, напротив, суммарно воздействует на зрителя, поэтому параметры «исторического» могут сильно перекраиваться под этим напором. Так, и в этом фильме, в его начале, при появлении Жукова в неизбежном исполнении Михаила Ульянова (а кто может представить реального маршала в его собственном облике, а не с лицом актера после бесчисленных «Освобождений»?) кажется, что это заявка на объективность киноэпопеи, то есть ответвление пресловутого «Освобождения», которое как бы крупным планом демонстрирует достаточно компактный эпизод из 1941 года. Да и Михайлов в роли Рокоссовского тоже оптимизма не прибавляет. Но дальше все развивается гораздо более интересным образом.

К счастью, создатели фильма не стали брать на главную роль известного актера, а Валерий Цветков со своей задачей справился более чем вполне. Он не играет модернизированного Кутузова, который «слуга царю, отец солдатам», и уж тем более не эталон категорического офицерского императива, который человечнее самой человечности. Его Белобородов и жесткий, и помнящий простых солдат, и скорый на требования, и ждущий в страшном напряжении у телефонной трубки исхода сложного маневра там, на линии боев. В фильме удачно сочетаются штабные сцены, с их камерным напряжением и укрупнением деталей, и батальные эпизоды, в которых показаны не только сами бои, но максимально напряженный момент

прохода по минному полю, который выглядит на порядок зрелищнее любых взрывов и перестрелок. Ни то, ни другое не скомкано, режиссер счастливым образом поймал нужный для такого сюжета темп и за полтора часа вполне убеждает нас в достоверности происходящего на экране. Это и не формальный пересказ произошедшего в реальности, и не напыщенное, но пустое укрупнение эпизода войны в «событие, которое изменило ход войны» (думаю, в 1983 году не надо было напоминать, что это навеяло бы нехорошие ассоциации с квазиэпопеей про Малую землю за подписью дорогого Леонида Ильича Брежнева).

Кстати, фильм вышел в год 80-летнего юбилея Белобородова. Не знаю, случайность это или нет, но совпадение знаменательное. Чувствуется, что фильм снят не для галочки, а есть в нем определенное человеческое начало, та самая скрытая теплота патриотизма, о которой в свое время так подробно и точно написал Лев Николаевич Толстой.

#### *КАНУВШЕЕ ВРЕМЯ (Соломон Шустер, Ленфильм, 1989)*

Фильм создан по фабульной канве романа Александра Бека «Новое назначение». Роман этот, законченный к 1964 году и подготовленный было к публикации в журнале «Новый мир», в свое время так и не был опубликован, а стал заметным явлением в самом начале перестроечной первой волны публикаций и републикаций 1986 года. Поэтому между книгой и фильмом не такая уж большая временная пауза, если говорить не о дате создания, а о самом времени напечатания текста и его рецепции. Роман, кстати, не был таким уж особо диссидентским, но выписанная до мелочей атмосфера министерств и главков, обитатели которых не догадываются о цене за поездку в метро, существуют в своем, отдельном от коллективного партийного гегемона мире, не могла понравиться начальству, которое и было главным читателем и одобрителем той эстетики, что вошла в историю под именем социалистического реализма. Подобный «главный» читатель привык не просто видеть себя главным героем таких произведений, но видеть именно в правильном ракурсе и в правильной перспективе. Поэтому произведение Бека, в котором не было узнаваемых ракурсов и перспектив, но были слишком узнаваемыми реальные люди и обстоятельства, именно этим, а не аккуратной крити-

кой сталинизма и не угодил. Однако за считаное количество лет роман становится известным публике, и делается экранизация, так сказать, по горячим следам.

Экранизация эта не то чтобы не удалась, но мало что прибавила к литературному претексту. Актуальный в свое время материал потерял львиную долю настоящей привлекательности, ведь уже в 1986 году высказывались куда более резкие оценки прошлого Советской страны, тем более что свою роль сыграла следующая особенность романа. Назначение послом в периферийную европейскую страну, под которой в фильме угадывается Норвегия, больше похоже на скрытую отставку, чем на новую ступень карьеры, оборачивается для героя весьма мучительной рефлексией по поводу той его жизни с закрытыми от страны и ее жителей шторами спецбольниц, спецмашин, спецраспределителей и всех остальных спец-, которая нерасторжимо связана с временем и самой фигурой Сталина. Главный герой, в свое время едва не оказавшийся из-за своей дерзости в лагерях, тем не менее так и остается сталинистом, испытывая своеобразный стокгольмский (даже в Норвегии) синдром. Для него есть сама система, где живые люди – проценты и дробь в таблицах выполнения плана, а постепенная перемена времен все же вносит сумятицу во внутренний формализм героя, не пожелавшего сменить портрет бывшего Хозяина в своем новом посольском кабинете. Поэтому Сталин даже более важный герой в фильме. Его создателям хватило ума не показать Великого Кормчего через медиатора, актера. Мы видим кадры кинохроники и слышим голос с пластинки. Но, что удивительно, казалось бы, стопроцентно документальная хроника репрезентирует его фигуру как фигуру медийную, как своеобразную поп-звезду, вечно сопровождаемую «бурными и непрерывными аплодисментами». Меж тем никакого истинного величия в ней нет. Это скорее крошка Цахес, даже постмортально остающийся «звездой», когда его холодное тело в гробу рисуют прикормленные придворные художники. Может, именно это не дает покоя главному герою: ощущение безумной ошибки, доверия тому, кто воспринимался почти как Иегова, но оказался все тем же простым смертным, как и главный герой, кстати. Весь этот спецмир на редкость уязвим и досадно не вечен, о чем предельно точно свидетельствует название фильма и

что не менее предельно точно комментируется на редкость удачно вошедшими в контекст произведениями, закадровыми стихами Бориса Слуцкого:

Мы все ходили под богом.  
У бога под самым боком.  
Он жил не в небесной дали,  
Его иногда видали  
Живого. На Мавзолее.  
Он был умнее и злее  
Того – иного, другого,  
По имени Иегова...

Вот что может смутно прозревать главный герой в его медитативной прогулке по знаменитому парку скульптур Вигеланда. Зависимость от одной только личности, обожествляемой и внушающей ужас, лишила его жизни полноценной, настоящей. Перфекционистское желание контролировать все и вся в своем министерстве, вплоть до толщины картофельных очистков в столовой, не может преодолеть непрерывность и бесконечное разнообразие бытия. Именно в этом смысле Сталин лишал жизни, заставляя всех подстраиваться под свои желания и привычки, даже под свой ненормальный рабочий график, когда начальству приходилось бывать в кабинете не днем, а вечером или даже поздней ночью.

Поэтому данный фильм не о репрессиях, а именно о синдроме заложника. Заложника системы, конечно, командно-административной, ради которой приходилось жертвовать даже родными (внимательный читатель и зритель поймет, что герой связан с Каиновым грехом, который интерпретирован несколько иначе, чем в Ветхом Завете, но все равно является несмываемым). Однако повторяюсь: в фильме все же не произошло преодоления литературного материала, с его акцентом на рефлексии героя. Поэтому личный, одновременно и поколенческий комплекс не показан максимально ярко. Это достаточно редкий случай, когда в кадре «не заиграл» Станислав Любшин, несмотря на все свои старания. Тем не менее по-своему старательно фильм воплощает тот комплекс, который так точно выразили строки того же стихотворения Слуцкого:

Мы все ходили под богом.  
С богом почти что рядом.

*ВСЕ ВПЕРЕДИ (Николай Бурляев, Беларусьфильм, 1990)*

Одна из последних экранизаций произведений Василия Белова, о котором уже в 1990-е годы крепко забыли, производит впечатление тягостное и унылое. Режиссером выступил Николай Бурляев, когда-то снимавшийся у Тарковского и Тодоровского, но еще в советское время начавший впадать в консервативный фундаментализм, как ярко продемонстрировал снятый им фильм.

В принципе, писатели-деревенщики, если совсем огрубить их художественную концепцию, придумав духовный, как сыр, и душевный, как улыбка контролера, мир русских поселян, кажется, настолько поверили в него, что для них не осталось другого выхода, как стать проповедниками эсхатологии, как ее всегда и неизбежно в какой-то момент начинают проповедовать адепты ретроспективных учений. Поэтому в данном фильме, несмотря на его название, выводится очевидный парадокс: впереди не будущее постиндустриального мира, а какой-то нелепо придуманный топос, самое современное в котором, пожалуй, изба. Это неудивительно: идея неких традиционных ценностей, на которых земля держится, оформляется только тогда, когда кончается классическое время, а следующий за ним модерн начинает буйно мифологизировать эту самую классику, придумывая концепцию за концепцией.

Собственно, фильм, кроме этой идеи, ничего в себе не содержит. Снят он так, как будто вся съемочная группа кино не смотрит, не любит и презирает. Что это за персонажи, в чем они обвиняют и упрекают друг друга, что их связывает и разъединяет, непонятно вообще. Более того, в фильме есть ряд сюрреалистических, так сказать, эпизодов, которые окончательно запутывают зрителя. Перед нами не более чем конвульсии позднесоветских интеллигентских идей, связанных с обращением к «корням». Выясняется, что об этих корнях представление у нее крайне смутное: мы наблюдаем чудовищный в своем эффекте распад дискурса, агонию языка, который в 1960-е еще как-то убеждал, но через четверть века выглядит нелепо, как дневник гимназиста-троечника. Неслучайно кульминацией всего этого духовного канкана становится сцена в кафе, объединяющая и

стриптиз, и концерт каких-то нелепо наряженных металлистов. В этот момент, когда действие превращается в малобюджетную Вальпургиеву ночь с балом сатаны в придачу, окончательно убеждаешься, что эстетическая вменяемость покинула создателей фильма, при том что в нем собран очень неплохой актерский состав, который, кажется, играет все это, крепко зажмурив глаза.

Но в принципе только так – зажмурив глаза – и можно искренно считать, что современность удастся редуцировать к какому-нибудь XIV веку. Веку не реальному, а вычитанному в книгах, подсмотренному на картинах и проч.

*ЗАКАТ (Александр Зельдович, Мосфильм, 1990)*

Из трех экранизаций «Одесских рассказов» Бабеля, снятых друг за другом и почти одновременно, «Закат», пожалуй, самая необычная. Причем не сюжетно или мотивно, а именно стилистически. И «Биндюжник и король», и «Искусство жить в Одессе» – фильмы этнографического толка. В них поставлена четкая задача – «дать Одессу», и как можно больше. Недаром обе ленты принадлежат к жанру музыкальному, ведь сказовую манеру виртуозной модернистской прозы Бабеля приходится утрировать, как бы утолщать, из-за чего кажется, что еще немного – и вся эта Одесса станет автопародийной и совсем гротескно лубочной, как в какой-нибудь «Ликвидации».

Зельдович же идет от той манеры киномодерна, которой так или иначе не близка нарративность. Два других фильма («Искусство жить в Одессе» Юнгвальд-Хилькевича и «Биндюжник и Король» Владимира Аленикова) старательно и подробно рассказывают об Одессе и о себе. Событий много, герои очерчены и сыграны, в кадре вообще не протолкнуться. «Закат» – фильм пустотный, лакуна выступает в нем в качестве основного приема. Надо хорошо знать прозу Бабеля, чтобы примерно представлять, о чем идет речь. Надо точно понимать, что никакой «Одессы» режиссеру не нужно, он довольствуется недоговоренными, приблизительно намеченными пейзажами и такими же небрежными интерьерами. Герои по большей части также как будто обведены по контуру, даже в их речевой активности, в прославленном еврейском одесском говорке слишком проявляется какая-то заторможенность. К концу фильма вообще пе-

рестаешь думать об этнографичности как, казалось бы, неизбежной составляющей любой экранизации «Одесских рассказов».

Вместе с тем, фильм очевидно сырой. Зельдович еще не совсем чувствует основу киноматерии, из-за чего редукция нарративности часто оборачивается монтажной невнятицей небрежно пригнанных друг к другу фрагментов. Да и выбор актеров оставляет желать лучшего. Все-таки проза Бабеля невозможна без «персонажей», ярких фигур, чья яркость совсем не в речевой манере, а в соприродности тому месту, где они живут. Замкнутость модернистской параболы как метода не позволяет Зельдовичу расстаться с ригоризмом, похулиганить в хорошем смысле, как он это неоднократно делает в уже совершенно состоявшейся картине «Москва», до которой еще, правда, целых десять лет.

### *КРАСНЫЙ ОСТРОВ (Александр Фенько, 1991)*

В этом фильме, делящемся немногим больше часа, скомпилированы сюжетные ходы сразу нескольких булгаковских произведений. Однако скомпилированы они так, что не очень понятно, зачем это сделано. Понятно, что одним из центральных моментов является параллель между судьбами писателя Полякова (читай: Булгакова) и Мольера (как героя произведения писателя, а не французского комедиографа как такового). Из этого следует, что режиссер хотел подчеркнуть политическую составляющую, проблему творческой личности и авторитарного/тоталитарного государства. Вот только сделал он это очень неумело. Склеенный из разных первоисточников, фильм трещит по швам. Не успеваем мы вжиться в образ коммунальной квартиры, как оказываемся в управлении по литделам, а потом в театре, где ставят пьесу Полякова, хотя вначале речь шла вообще о романе. Переход от одного кинопоса к другому связан с полной потерей топоса более раннего; не спасает и то, что актеры играют тут чаще всего несколько ролей, что должно связывать различные сюжетные линии и вроде бы даже связывает, только вот это совершенно неинтересно осмысливать, потому что никакого особого смысла картине это не добавляет.

Возникает ощущение, что картина снята с оглядкой на «Мастера и Маргариту», где пересечение сюжетных линий – центральный композиционный прием, только вместо Булгакова на ум приходит на

самом деле Кафка. Все эти бесконечные блуждания-перемещения по интерьерам, общее ощущение абсурда-автоматизма, нависшее над жизнью, действительно заставляют вспомнить европейского писателя. Но легче от этого не становится. Кажется, что режиссер замахнулся на глобальное иносказание, но, будучи явно обделен бюджетом, снял то, что мог снять. Мог с точки зрения бюджета. И мог с точки зрения своего режиссерского мастерства, которого попросту недостаточно. Поэтому за час с небольшим мы не только не можем получить ответ на вопрос: «А зачем вообще нужно было снимать такую картину?» – но просто не хотим задавать этот вопрос, так как он становится совершенно ненужным в контексте крайне посредственного, хоть и с замахом на «авангардизм», уровня картины.

*ГУБЕРНАТОРЪ (Владимир Макеранец, Свердловская киностудия, 1991)*

Этот фильм снят на основе одноименной повести Леонида Андреева. В ней писатель обратился к теме, тогда модной и скандальной, – терроризму, унесшему жизни многих высших и средних чиновников царской России. Однако писателя интересовал не дешевый антураж подобной темы, но проблема личности. Тот, в кого стреляют или кидают бомбу, со стороны левака-террориста мог рассматриваться только как объект, бездушный исполнитель государственной воли. Писателя интересует человек, волею судеб оказавшийся в подчеркнуто экзистенциальной ситуации.

Именно это и перенес на экран режиссер «Губернатора» Владимир Макеранец. Его также не интересует «модность» темы (вспомним, что к 1991 году Советский Союз был раздираем стихийными, да и спланированными городскими волнениями, по отношению к которым власть себя вела не совсем адекватно, что по-своему катализировало процесс распада страны), но занимает внутренний мир героя, допустившего фатальную ошибку и пытающегося понять, как теперь жить дальше, когда бремя ответственности полностью легло на его плечи. В отличие от лейтмотивного изображения чиновников в русском искусстве губернатор показан хорошим, образованным, умным и совестливым человеком. Он понимает, что никогда не докажет, что не причастен к случившемуся, но идет навстречу своему

фатуму. Это в фильме вполне успешно удалось сыграть неплохому артисту Борису Химичеву.

Недостаток же фильма вполне понятен, он типичен для кинолент, опирающихся на литературный материал. Дело в том, что повесть Андреева очевидно психологична. Главное в ней не внешнее действие, но то, что происходит в душе героя. А вот это передать настоящему на экране не удалось, поэтому сюжет фильма провисает и выглядит временами невразумительным. Камера мечется между главным героем и второстепенными, мешая обстоятельно раскрыться первому и лишь намечая пунктирные и явно неполные портреты вторых. В этом и сказались слабость сценария Леонида Порохни и некоторая неопытность режиссера. Тем не менее можно говорить о весьма оригинальной версии изображения в кино дореволюционной России. Это фильм не о том, кто прав, а о том, как оставаться человеком, будучи в определенной степени заложником как системы, так и судьбы.

#### Литература

**Аннинский 1980** – Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М., 1980.

**Аронсон 2007** – Аронсон О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М., 2007.

**Дмитриев 2015** – Дмитриев А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века. Кемерово, 2015.

**Зверева 2019** – Зверева Т.В. «Крупный план»: формы взаимодействия литературы и кино. Ижевск, 2019.

**Липков 1975** – Липков А.И. Шекспировский экран. М., 1975.

**Сараскина 2018** – Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М., 2018.

**Тынянов 1977** – Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

**Ямпольский 1993** – Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

## NOTES ON THE FILM ADAPTATIONS OF RUSSIAN LITERATURE OF THE 20TH CENTURY

*E.E. Proshchin*

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The historical connection between literature and cinema can be traced from the very beginning of the last century. If the first Lumiere films were an attempt to capture on film an urban texture or a simple genre-everyday scene, then very soon literature became a real supplier of plots, as the popularity of cinema only grew, and it seems that by the early 1920s there were simply no works of the past and present that would not have been filmed. However, the specificity of cinema's appeal to literature lies in the fact that this process never loses its relevance. One explanation lies in the different ways in which these arts relate to time. In this regard, literature is a more "free" art, and we can consider a text written several decades ago to be a contemporary work. This is not the case with cinema, which is fundamentally tied to the specificities of the decade, which explains the constant demand for literary pretexts: after two or three decades, the cinema once again feels the need to adapt material that has already been filmed. When publishing our essays, we adhere to the principle of linear chronology, not with regard to books, but with regard to films. It is also worth noting that a comparative study that takes into account the specific interaction between two arts, as in this case, is beneficial for both arts rather than for each art individually. By examining cinema through the lens of literature and vice versa, we can understand how a synthetic art form manifests its own unique characteristics, rather than simply imitating literature, by interpreting and enriching its own language of expression.

*Keywords:* Russian literature, Soviet literature, film, adaptation.

**ПАЛИМПСЕСТ**  
**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

№ 1(29)/2026

Учредитель и издатель:  
ФГАОУВО «Национальный исследовательский  
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»  
603022, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Главный редактор А.В. Коровашко

Дата выхода в свет 00.00.2026. Формат 60×84 1/16.  
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Times NR.  
Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 7,9. Тираж 100 экз. Заказ № 477/26.  
Цена свободная

Отпечатано в типографии  
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского  
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору  
в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
Свидетельство ПИ № ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

Информационная продукция для детей старше 16 лет.