

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы


ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Художественные рецепции романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»

Исполнитель Акулова Людмила Андреевна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой

  
\_\_\_\_\_  
(подпись)  
кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

« 3 » июль 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2021

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| Введение .....   | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| Глава 1. Теоретические и практические аспекты художественной рецепции классической литературы .....                  | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| 1.1 Теоретические основы художественной рецепции.....  | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| 1.2 Художественная рецепция как форма взаимодействия литературы и кино .....   | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| 1.3 Роль художественной рецепции русского романа второй половины XIX века в становлении киноискусства .....          | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| 1.4 Проблема художественной рецепции литературного произведения средствами кино .....                                | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| Глава 2. Литературное наследие И.С. Тургенева в киноискусстве.....   | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| 2.1 Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и его художественные рецепции в киноискусстве .....                           | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| 2.2 Сопоставительный анализ текста романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» и его рецепции средствами кино 1984 года..... | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| 2.3 Сопоставительный анализ текста романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» и его рецепции средствами кино 2008 года..... | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| Заключение .....   | <b>Error! Bookmark not defined.</b> |
| Список использованных источников .....   | 54                                  |

## Введение

### **Актуальность исследования.**

Современные тенденции в развитии литературоведения свидетельствуют об усилении комплексного подхода к исследованию художественных произведений, выражающегося не только в углубленном изучении поэтики, но и, например, в исследовании художественных рецепций. Сегодня в центре внимания литературоведов оказывается зависимость характера воздействия художественных произведений от эпохи, национальной культуры, ментальности и индивидуальных психологических особенностей человека, сквозь призму которых осуществляется художественное восприятие художественного текста, то есть художественной рецепции. Одним из видов художественной рецепции является рецепция средствами кино, представляющая собой не столько сочетание двух видов искусств, сколько взаимодействие культур, обнаруживающее себя в виде нового прочтения классического произведения. Таким образом, проявляется новый взгляд на другую эпоху с ее социальными, культурными и политическими особенностями, которые актуализируются посредством интерпретации.

Если классическую художественную литературу можно определить как нечто определяющее свою эпоху, содержащее в себе вопрос, то художественную интерпретацию посредством кино можно определить как ответ на этот вопрос сегодня, это своего рода диалог эпох.

Художественная рецепция литературы средствами кино была актуальна с самого первого появления искусства кино. Кинематограф сразу обратил своё внимание на мировую литературу. Именно литература является основным материалом для искусства кино и определяет специфику его содержания и языка.

Одна из самых актуальных и важных проблем художественной рецепции – это соотношения замысла автора оригинального произведения и его рецепции.

Художественная рецепция средствами кино – понятие сложное и до конца не проясненное. Исследователи данного вопроса сходятся в том, что рецепция представляет собой создание нового произведения на основе текста первоисточника.

То, что у одного оригинального художественного произведения литературы существует несколько художественных рецепций средствами кино, свидетельствует о возможности все нового прочтения, которое будет непохожим на остальные. В данном случае существует два способа: трудный вариант подлинного искусства, в котором особенность создаётся благодаря содержательной рецепции, воплощающей и дополняющей замысел и идею автора, кроме этого, есть вариант самоцельного нежелания походить на других интерпретаторов. Ю.С. Магиашвили размышляет об этих двух вариантах в работе «Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства» [44].

Выбор оригинального произведения для художественной рецепции исторически обусловлен. Данный выбор всегда продиктован временем, социальной и политической обстановкой, личностью самого творца, его собственным мировоззрением и талантом. Удачной рецепция с новым видением оригинального произведения становится в случае, если удастся актуализировать оригинал, замысел автора, то есть степень воплощения оригинального замысла и схожести с текстом. Это и обуславливает актуальность нашего исследования.

**Научная новизна** данной работы обусловлена недостаточной исследованностью художественных рецепций произведений И.С. Тургенева, что вызывает потребность заполнить данную научную нишу путём

осмысления специфики текста и художественных рецепций романа «Отцы и дети» И.С. Тургенева.

**Цель исследования** – рассмотреть особенности рецепций романа «Отцы и дети» И.С. Тургенева.

**Задачи исследования:**

- 1) дать определение такому понятию, как «художественная рецепция»;
- 2) проанализировать художественную рецепцию как синтез литературы и кино;
- 3) проанализировать роль художественной рецепции русского романа XIX века в становлении искусства кино;
- 4) выявить проблемы, связанные с художественной рецепцией классических произведений художественной литературы средствами кино;
- 5) проанализировать художественную рецепцию романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» средствами кино 1984 года;
- 6) проанализировать художественную рецепцию романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» средствами кино 2008 года.

**Методологическая основа исследования.**

В данной работе используются следующие методы исследования:

- 1) общенаучные – описание, анализ, обобщение;
- 2) литературоведческие – культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы А. Вартанова, У.А. Гуральника, Л. Погожаевой, И. Маневича, Л. Фрадкина, В. Шкловского.

А. Вартанов анализирует литературную природу создания сценария как синтеза литературы и кинематографа. Структура сценария по природе является структурой литературной, тем самым, А. Вартанов обозначает два

этапа; литературный и киносценарный, - при создании рецепции художественного произведения [16].

У. Гуральник обращается к анализу природы художественной рецепции средствами кино, в частности, художественной рецепции русской классической литературы, делая акцент на проблемах и сложностях в реализации данных рецепций [22].

Л. Погожаева рассматривает проблему художественной рецепции средствами кино, сосредотачивая внимание на художественных рецепциях романов И.С. Тургенева, изучает проблему их экранного представления [54].

И. Маневич, анализируя природу художественных рецепций средствами кино, обращает своё внимание на определяющую роль художественной литературы в искусстве кино [46].

Л. Фрадкин исследует природу и проблему художественной рецепции средствами кино, выделяет ряд принципов при рецепции. Основным принципом для художественной рецепции он считает сохранение духа оригинального произведения [75, 76].

В. Шкловский обращается к проблеме соотношения литературы и кино в аспекте эстетики. Рассматривая формообразующие характеристики искусства литературы и кино, он пришел к выводу, что эти виды искусств несовместимы, показав реальную сложность проблемы [80, 81].

**Объект исследования** – роман И.С. Тургенева «Отцы и дети».

**Предмет исследования** – художественный рецепции романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».

**Теоретическая значимость.** Материалы данной работы могут прояснить вопрос художественной рецепции романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».

**Практическая значимость.** Материалы исследования могут быть использованы на уроках литературы и внеклассных мероприятиях при изучении романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» в средней школе.

**Структура работы** – данная выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и список использованных источников, включающий 85 наименований.

В первой главе рассматриваются теоретические вопросы, связанные с проблемами художественной рецепции в целом, проблемами художественной рецепции средствами кино и проблемами художественной рецепции классической литературы средствами кино, в частности.

Во второй главе, непосредственно, рассматриваются особенности художественной рецепции романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».

# **Глава 1. Теоретические и практические аспекты художественной рецепции классической литературы**

## **1.1 Теоретические основы художественной рецепции**

Современное литературоведение всё чаще обращает своё внимание на разного рода рецепции. Однако чётко сформулированной и однозначной терминологии данного явления на сегодняшний день нет.

Под литературной рецепцией принято подразумевать восприятие читателем художественного произведения.

Рецепция – это основная категория рецептивной эстетики, направления в литературоведении. Рецептивная эстетика представляет собой идею о том, что художественное произведение всецело реализует свой потенциал только в процессе контакта текста произведения с читателем.

Рецептивный подход рассматривает произведение не отдельно существующей ценностью, а как элемент целой системы, где художественное произведение находится во взаимодействии с читателем. Произведение в данном случае изучается как исторически изменчивое явление, смысл и значимость которого может меняться с течением времени, поддаваясь переосмыслению.

Основателем направления рецептивная эстетика в рамках литературоведения стал Р. Ингарден. Принципы рецептивной эстетики получили глобальное выражение в работах «констанцской школы», основным представителем которой организации был Г.Р. Яусс. Главным термином у Яусса является «горизонт ожидания», т.е. комплекс социальных, эстетических, психологических, политических и прочих представлений,



который формирует и определяет авторское отношение к обществу, а также отношение к его произведению у читателей. «Горизонт ожидания» у авторов художественного текста – это их отношение к жизни, их мирозерцание и мироощущение, их концепция мира, всё это, будучи высказанным в произведении, переносится художественным восприятием в сознание читателя и в той или иной степени становятся содержанием этого сознания. «Горизонт ожидания» у читателей базируется на собственно-литературных факторах, например, литературная норма – жанр, род. Также, есть внелитературные факторы, которые представляют собой жизненный опыт читателя, в широком смысле. Г.Р. Яусс считает, что история литературы является историей рецепций, каждая из последующих рецепций должна усваивать опыт всех предыдущих, этот опыт показывает смысловой потенциал произведения, горизонт ожидания текста изменчив, и это необходимо принимать во внимание при обращении к каждому произведению [44:101].

Ещё один представитель рецептивной эстетики – В. Изер. Он считает, что читатель такой же творец, как и автор художественного произведения, читатель должен с помощью своего воображения заполнить пробелы в тексте [29:203].

Изер является создателем такого понятия, как «репертуар», он выстроил шкалу определённости и неопределённости его структур, которые обуславливают отношение читателя к тексту. Они показывают степень знакомства читателя с текстом художественного произведения, от полного неприятия из-за непонятности до почти полного «совпадения» структуры текста с эстетико-психологическими установками читателя. На изменчивость восприятия, так называемую «странствующую точку зрения», влияют как индивидуально-психологические особенности отдельной личности, так и социально-исторические характеристики каждого отдельного читателя.

Художественное восприятие превращает художественное произведение в факт сознания читателя, который не является полностью свободным в выборе своей точки зрения, так как текст уже влияет на её формирование, хоть текст и является только «инструкцией», которая обращает внимание читателя на определённое содержание.

В контексте данного подхода (рецептивного) особое значение имеет концепция рецепции и интерпретации текста «образцовым читателем» У. Эко. Этой проблеме было посвящено множество работ, начиная с 1962 г., например, «Открытое произведение» и продолжая работами 1990-х гг., такими как: «Пределы интерпретации», «Интерпретация и гиперинтерпретация», «Шесть прогулок в литературных лесах». Главные работы У. Эко – «Открытое произведение» и «Роль читателя». В «Открытом произведении» У. Эко поставил проблему об «открытости» текста для интерпретации читателей, в «Роли читателя» закрепляется неоспоримость позиций читателей.

Во второй половине XX века текст начали рассматривать как часть общества, культуры, истории и каждого отдельного человека, а не только как объективное художественное представление. Культура стала пониматься как «интертекстуальное» явление, в котором каждый отдельный текст служит предтекстом для появления нового произведения.

Исходя из этого, автор любого произведения превращается в пространство для интертекстуальности.

Можно сказать, что изменение в рецептивных подходах являются сложным симбиозом различных мнений и теорий. Данные подходы можно назвать теориями рецепций, в которых обращают внимание на процесс восприятия, интерпретации и сотворения собственного произведения рецепиентом.

Обобщая всё вышесказанное, можно сказать, что главным в рецептивной эстетике является процесс взаимодействия и коммуникации художественного текста и рецепиента-читателя.

Существует ещё одно определение рецепции – культуросообразное обращение к классическому произведению с целью культурного освоения и восприятия. В рецепции базируются принципы «пересоздания» и «воссоздания». Термин «пересоздание», который Г.Ф.В. Гегель трактует как «вторжение в имманентный мир понятий», используется и в отечественном литературоведении. Так, В.М. Жирмунский писал, что «пересоздание» представляет собой «...новое творчество из старых материалов» [25:5]. Творчество в рецепции превращается в сотворчество, представляя собой проецирование на другого автора своей картины мира и способов его воплощения. Яркими примерами данного явления являются киноинтерпретации и театральные постановки. Автор фильма, режиссер спектакля в своей рецепции посредством кино или драматургии представляет особенное, субъективное видение какого-либо произведения

Рецепция русской литературной классики занимает особое место в мировой культуре и позволяет определить особенности социальных, культурных, психологических и эстетических аспектов ее восприятия. Богатство содержания художественного произведения, его глубина философского и психологического анализа, стремление к постижению универсальных законов природы и жизни – все это является вдохновителем рецепиентов на сотворчество, порождая желание по-особенному перевоссоздать оригинальное произведение, например, средствами кино.

Таким образом, опираясь на рассуждения ранее упомянутых авторов и базовое определение понятия «рецепции», можно сказать следующее касательно художественных рецепций: художественная рецепция

представляет собой восприятие и воссоздание на основе воспринятого произведения своего собственного.

Рецепция литературы – это вариант отклика рецепиента, который подчёркивает индивидуальность восприятия и толкования художественного текста каждым читателем. Художественная рецепция посредством киноинтерпретации являет собой вид киноискусства, в котором режиссер воссоздает первоисточник на языке искусства кино с помощью средств выразительности, актуальными для кинематографа, стремясь правильно показать художественную сущность оригинального произведения по форме и содержанию. По наблюдению И.М. Маневича, «к далеким и манящим берегам классики устремляют свои взоры художники кино, к ним направляют они свои корабли с тем, чтобы наполнить трюмы драгоценным грузом художественной правды и мастерства» [46:54]. Художественная рецепция русских романов средствами кино составляет большой процент в современном кинематографе.

Вопрос о способах художественной рецепции произведений литературы средствами кино ставился с момента возникновения искусства кино. В начале XX века задачи киноинтерпретации разделились на «киноиллюстрации» и «киноинсценировки». Для киноиллюстрации основной целью было отразить оригинальное литературное произведение, не придавая ему другую форму, не изменяя композиции, портретов и характеристики героев, не перерабатывая содержание. А киноинсценировка не ставила целью сохранить форму произведения, режиссер перерабатывал литературный материал в новую форму, близкую к оригиналу, дополняя и воспроизводя его выразительными средствами кино, в последнее время данный термин заменяется другим – «экранизация-интерпретация».

Уже в начале XX века стало очевидно, литературные произведения влияют на киноискусство.

Огромное количество художественных рецензий произведений литературы XX века средствами кино образно демонстрируют, что подход рецензентов-режиссёров к своему творению определяет отношения между оригинальным литературным произведением и его кинематографическим воплощением.

В некоторых фильмах сценаристы относятся к тексту оригинала несколько свободно, уходя от трактовки художественных образов настолько далеко, что единственное общее, что есть у художественной рецензии и оригинального произведения – это одноименное название. Не смотря на это, главным принципом при экранизации произведений литературы остается бережное отношение к первоисточнику.

Среди художественных рецензий достаточно много фильмов, в которых сохраняется содержание оригинала, несмотря на значительную трансформацию текста первоисточника.

Художественные рецензии средствами кино зачастую сопровождаются корректировкой исторического и национального колорита первоисточника. Так, А.Куросава в 1951 г. перенес действие романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в японскую префектуру послевоенного времени.

Различные принципы к художественным рецензиям литературных произведений показывают насколько художественная ценность рецензии не зависит от оригинального произведения, она не замещает его. Российские экранизации второй половины XX – начала XXI веков только усилили интерес к литературному первоисточнику, например, художественные рецензии средствами кино: «Идиот» 1958 года, «Мастер и Маргарита» 2005 года, «Золотой телёнок» 1968 года.

Ещё один принцип – творческая свобода и самостоятельность авторов кино в подходе к художественной рецензии литературного произведения средствами кино, несмотря на связь с литературным оригиналом. Далекое не

все художественные рецепции литературы средствами кино достигают величия своих первоисточников. «Образцовой» принято считать такую художественную рецепцию, в которой сохранен дух, язык и содержание оригинала, создание эквивалента произведению литературы с переводом языка искусства литературы в язык искусства кино.

Уоррен Баклэнд, английский киновед, считает перевод текста первоисточника на язык искусства кино наиважнейшим принципом при художественной рецепции литературного произведения средствами кино [85:29].

Литературное произведение при экранизации трансформируется в новую форму, это и есть отличие творческой экранизации от фильма-иллюстрации, где сохранение текста оригинала остаётся главным принципом. Но детальность киноиллюстрации не гарантирует сохранение духа и атмосфера оригинала. А.С. Вартанов считает, что литературоведы, возражающие против художественных рецепций классических произведений литературы на основании законченности оригинального произведения неправы [16:178]. Л.З. Фрадкин утверждает основным принципом при экранизации именно сохранение духа оригинального произведения. В книге «Второе рождение» он оправдывает любые трансформации и собственные творческие дополнения при экранизации, если это поможет передать дух оригинального произведения на экране.

Исходя из этого, хоть при художественной рецепции посредством экранизации главная задача – это раскрытие литературного первоисточника с сохранением идейно-художественных составляющих, важно обращать внимание на принципы киноинтерпретации, от которых зависит реализация оригинального произведения.

## **1.2 Художественная рецепция как форма взаимодействия литературы и кино**

Наука и техника в XX веке стремительно быстро развивалась, что привело к изобретению и развитию новых видов искусства. Появились такие виды искусства, как кино, цифровая графика, цифровая живопись 3D скульптура и т.д.

Появление и развитие новых искусств неизбежно влияет на внутреннюю структуру сложившейся системы искусств. Актуальной становится проблема синтеза различных видов искусств. Особенно важен процесс синтеза литературы и кино в процессе художественной рецепции литературного произведения средствами кино.

Литература и кино представляют собой виды искусства, а литературное произведение и кинофильм являются разными видами текстов. Сопоставляя произведение литературы и кинофильм можно обнаружить общие черты и составляющие, которые обуславливаются их принадлежностью к искусству, точно так же можно их противопоставлять и находить различия исходя из разного типа текста. И.И. Иоффе называл явление деления искусств на области «исторически сложившейся спецификой», а не особенностью самих искусств [31:19].

Художественная литература является искусством слова, выражающим авторское мировоззрение, общественное сознание, оказывает на него влияние. Кино же создает картину с помощью киносъёмки, инсценировки событий. В киноискусстве соединяются эстетические свойства литературы, изобразительного искусства, театра и музыки с помощью средств выразительности именно искусства кино: фотографическая природа кинокартины, звук, монтаж. У литературы и кино, как у видов искусства, существуют свои характерные черты, которые выполняют свою

эстетическую функцию. Принципиальное отличие языка литературы и языка кино в том, что знаки вербального языка, на котором создаются литературные произведения, и языка кино, обладают различной природой и своими средствами выражения, в случае с литературой – это слово, а с кино – изображение.

Процесс создания произведения представляет собой действие, в результате которого появляется новая сущность, новый мир, «третья реальность», независимо от того, писатель, сценарист или режиссер фильма работает над художественным образом, он создает новую художественную действительность.

Фильмы-экранизации – органическая часть искусства кино, занимающие достойное место рядом с художественно оригинальными фильмами. Тем не менее, нельзя обойти стороной факт существования проблемы экранизации оригинальных художественных произведений. Как правило, споры разгораются с особенной силой после каждой новой экранизации весомого произведения художественной литературы.

Наличие споров между двумя сторонами говорит о том, что сложность проблемы экранизации состоит в том, что она принадлежит как в сфере киноведения, так и литературоведения. Это закономерно: экранизация – одна из форм прямого взаимодействия литературы и кино. У. Гуральник считал, что экранизация находится под властью киноведения и литературоведения, и что их синтез способен дать совершенно новое качество [22:267].

По мнению В. Гоффеншера, литература заинтересована в экранизациях. Анализируя его позицию, можно сделать вывод, что кино является новым читателем, который проделал длинный путь от поиска развития фабулы в литературном произведении до проникновения в музыку, образы и слова.



Суть позиции противников экранизации художественных произведений заключается в следующем: кинематографу незачем переносить произведения литературы на экран, наша современная жизнь достаточно полна красок и интересных событий, чтобы изображать её без связывающего звена в виде литературы. Противники экранизаций считают, что киноинтерпретация идейно беднее оригинального первоисточника и не может передать его ценность в полной мере. На это можно заявить, что любое произведение, будучи самым самобытным и оригинальным, может обрести вторую жизнь в виде нового произведения искусства и не быть простой копией литературного источника. Хоть шедевры литературы и являются непревзойденным образцом, это не препятствует их экранизации, фильм не заменяет произведение литературы – он произведение другого вида искусства.

Споры между сторонниками и противниками экранизаций, теоретическая несогласованность, отсутствие четких принципов и подходов к экранизациям литературных произведений – это все говорит о сложности данного феномена.

К началу 1960-х годов, в связи с развитием кинематографа наметился новый этап в постановке этой проблемы. Книга А. Вартанова «Образы литературы в графике и кино» содержит в себе описания уровня развития практики и теории, которого к тому времени достигла экранизация. А. Вартанов приходит к выводу, что все виды искусства имеют тенденции к взаимопроникновению, синтезированию и взаимодействию, что происходит разлом границ между видами искусств, уходят в прошлое идеи о непереводаемости произведения одного вида искусства в другое [16:207].

Рецепция литературы посредством экранизации помогает искусству кино в понимании и освоении литературного опыта. Если сквозь эту призму рассмотреть поиски идеального реалистического образа и борьбу

художественных направлений в киноискусстве, то легко обнаружить, что фильмы, имеющие под собой киноисточник вносят большой вклад и играют важную роль в формировании языка искусства кино.

Кино, передавая литературные образы на экран, реализует визуальную картину, претворяя в жизнь воображение читателя. И. Маневич высказывался о том, что к художественным рецепциям средствами кино не перестанут обращаться, поскольку в них реализуется эстетическая потребность читателя увидеть образы героев, которые возникают в их воображении в процессе чтения художественной литературы [46:182].

Литературный образ превосходит другие образы степенью своего осмысления, но уступает по силе непосредственно чувственного воздействия, образ в кино можно увидеть и услышать, а не только осмыслить. Экранизация литературного произведения расширяет и уточняет представления о литературном произведении, сама художественная структура фильма рассчитана на то, чтобы вызвать эмоциональный отклик, показывает те стороны произведения, которые в литературе могут выпасть из поля зрения.

### **1.3 Роль художественной рецепции русского романа второй половины XIX века в становлении киноискусства**

Важнейшая роль в формировании искусства кино принадлежит литературе, она создает прообраз жизни шире, чем другие искусства; показывая действительность, она демонстрирует мир в развитии, во всем его разнообразии, запутанности и сложности. Художественное умение обобщить, передать дух эпохи, её многообразие, показать тенденции развития этого времени, всё это превращает художественное произведение литературы в

подобие исторического документа, который демонстрирует реалии того времени.

Русская литература представляет особенный взгляд на мир, возможность видеть его иначе, чем другие, глубже и полнее.

Русский роман второй половины XIX века оказал значительное влияние на развитие искусства кино в силу своей выразительности, образности и специфичности. Для писателей того времени было важно показать жизнь простых людей в своей правдивости – это был единственный способ для изображения мира как он есть, что чувствуют люди и что их окружает.

Лучшие произведения, которые были киноинтерпретированы, написаны авторами, которые воплощали правдивые картины жизни, настоящие страдания русского народа. Именно сложная, запутанная, зачастую беспросветная жизнь нашла своё отражение во множестве русских литературных художественных произведений, которые в определённой степени правдиво, с большим или меньшим художественным мастерством автора изобразили реалии общественной жизни. Эти вопросы интересовали весь народ, и вокруг них шла ожесточенная борьба.

Так, например, одних художественных рецензий романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» средствами кино насчитывается двадцать три. Начиная с 1909 года, создаются не только кинофильмы, но и мультфильмы.

К роману И.С. Тургенева «Отцы и дети» обращались российские и зарубежные режиссёры. Первая художественная рецензия средствами кино появилась в 1915 году и представляла собой немой фильм режиссёра Вячеслава Висковского, который был снят в рамках серии экранизаций русской литературной классики «Русская золотая серия» кинокомпании «П. Тиман и Ф. Рейнгардт», фильм не полностью. Он состоял из четырех

частей, но от них сохранились только фрагменты первой и четвёртой части, без титров. Журнал «Проектор» раскритиковал фильм, заявив, что психологическая формула оригинального произведения была скрыта за простой семейной драмой, но позже этот же журнал оценил трудоёмкую работу и тонкий вкус режиссёра. Киновед Н. М. Иезуитов поставил данный фильм в один ряд такими фильмами как «Война и мир» 1915 года и «Песнь торжествующей любви» того же года – художественные рецепции классической литературы дореволюционного времени.

Далее была художественная рецепция 1958 года Адольфа Бергункера и Натальи Рашевской, полнометражный цветной фильм с аудиорядом.

В 1974 году появилась художественная рецепция режиссёра Евгения Симонова, это была кинозапись постановки Малого театра, полностью совпадающая со сценической версией.

В 1984 году появляется художественная рецепция режиссёра В.А. Никифорова, четырёхсерийный фильм.

И, наконец, последняя и самая известная, на данный момент, художественная рецепция 2008 года режиссёра Авдотьи Смирновой, четырёхсерийный фильм, идею которого она вынашивала семь лет, автор интерпретировала оригинальное литературное произведение как семейный роман, роман о любви, перед которой не выдерживает сопротивления никакая идеология; данная картина получила много разнообразных критических оценок, и до сих пор остаётся широко просматриваемой.

Не менее востребованными для художественных рецепций были и произведения других русских писателей XIX века, которые отражали самые существенные стороны современной жизни, например: Толстого, Достоевского, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Лермонтова, Гоголя и других. Большинство из авторов обращались преимущественно к форме романа, чаще всего романа социального. Им удавалось показать в своих

произведениях полную и широкую картину жизни, обращая внимание на мрачную сторону отношений в стране, при этом, они достигали совершенства художественной формы. Литературный образ персонажей из произведений русских писателей может быть и зрелищным, и звуковым, и пространственным, и мыслительным, и эмоциональным. Их романы подарили дали искусству кино большое количество художественных рецептов, особенно романы «Анна Каренина» и «Война и мир» Л.Н. Толстого, некоторые произведения продолжают обращать на себя внимание и современных режиссеров, например, «Вий» Гоголя и «Преступление и наказание» Достоевского.

Русской литературе в искусстве кино принадлежит особенная роль: ее влияние сказывается на формировании тематики кино, стиля, разработке способов и приемов для раскрытия характеров. Не менее важное обстоятельство, которое характеризует связь искусства кино и русского романа состоит в общности тем, образов, проблем и конфликтов. Важнейшие этапы в развитии искусства отличаются друг от друга в первую очередь своим художественным содержанием, главной темой, главенствующей и определяющей лицо искусства.

Русская литературы определила обширность обобщений, возможность синтетического отображения действительности, видимую выразительность искусства кино.

#### **1.4 Проблема художественной рецепции литературного произведения средствами кино**

Между рецепциями художественной литературы средствами кино и современными оригинальными фильмами существует органическая связь. Творческое осмысление и анализ прошлого – одна из форм и анализа

настоящего, на экранизации неизбежно скажутся реалии современной эпохи, выбор литературного произведения для художественной рецепции социально обусловлен современностью, потребностями и интересами общества в которые вовлечен режиссер. Выбор литературного источника для художественной рецепции может рассказать о значении для него классического образа, что он хочет донести миру, какие темы и проблемы волнуют его и общество. Если выбор закономерен, то он диктуется внутренними желаниями и потребностями постановщика.

Существуют различные методы обращения к литературным произведением. Но для постановки произведения в киноформате требуется особая глубина понимания произведения, любовь к нему, которую невозможно передать пересказом или иллюстрацией, воссоздание образа в пространстве и времени становится выраженной творческой необходимостью. Тут возникает вопрос о фундаментальном понятии эстетики – стиле автора. Появляется необходимость разграничить, даже противопоставить стиль автора художественного литературного произведения и стиля автора художественной рецепции. В кино нет однородного, чёткого определения стиля, он выражает только мироощущение конкретного художника, обусловленное его окружением, именно это определяет образы в его произведении, отражение своего времени через призму литературного первоисточника. Исходной точкой стилевого решения кинокартины является образ главного героя, вокруг которого ведется повествование, особенная его организация, композиция, выразительные компоненты повествования и оценочное авторское суждение.

Это проявляется в отражении характера своего времени, в динамике художественных исканий отдельного периода, в постоянстве пристрастий к тем или иным выразительным компонентам повествования. К исходной точке стилевого решения картины относится образ героя, вокруг которого

синтезируются особенности организации повествования и оценочное авторское начало, реализуемое в предметной изобразительности и композиции. Очевидная характеристика стиля в экранизации - синтез выразительных средств и различных элементов, прежде всего искусств литературы и кино. Сидни Люмет, американский кинорежиссёр, в работе «Как делается кино» высказался следующим образом: «Иметь свой стиль - это как рассказывать свою историю» [43:139].

Сравнение особенностей стиля в литературном произведении и в художественной рецепции может наглядно продемонстрировать вывод об их близости. Режиссеру не дозволяется подходить к рецепции литературного произведения с целью его улучшения, если автора киноверсии не устраивает оригинал, то не ясен факт выбора произведения данного автора. Самые выдающиеся художественные рецепции выходят из намерения режиссера воспользоваться творческим наследием автора как поводом для самовыражения.

В книге «Сцена, книга, экран» Г. Козинцев пишет, что содержание произведения может вызвать потребность в самовыражении в искусстве, но оно не должно превращаться в повод для удовлетворения этой потребности [33:263]. Произведение любого из видов искусств – это средство познания реальности и выражение своего отношения к ней, исходными элементами для творческих проявлений искусства должны быть отображаемые явления современности. С.М. Арутюнян в работе «Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств» подмечал, что современные художественные рецепции литературных произведений средствами кино являют собой индивидуальную интерпретацию произведения прошлой эпохи с точки зрения современности, осознано или нет, внося современный взгляд на человека, общество, взаимоотношения в обществе и т.д. [2:132]. Художественная рецепция средствами кино

представляет собой активное пользование исходным материалом в сочетании с оригинальным подходом, сочетанием объективного и субъективного. Каждый автор отображает в своем произведении то, что беспокоит лично его, в работе режиссёра синтезируется как индивидуальное, творческое – авторское, так и социальное, эстетическое – зрительское.

Несмотря на актуальность и большое внимание, которое уделяют проблемам художественных рецепций, единых взглядов на принципы и особенности этого типа искусства кино не существует. Для произведения художественной литературы художественное воссоздание в кино является одним из способов существования и толкования – рецепции.

Образы, которые формирует воображение, играют основную роль в планировании и формировании замысла художественной рецепции. Интерпретация произведения одного вида искусства в другой включает в себя мыслительный перевод отображаемого на язык этого вида искусства. Основная работа в этом процессе ложится на образы-представления в сознании и фантазиях постановщика. Язык искусства кино влияет на процесс создания художественных рецепций, он диктует потребность в художественном пересмотре и переосмыслении, определяя смысл и особенности того или иного вида искусства.



## Глава 2. Литературное наследие И.С. Тургенева в киноискусстве

### 2.1 Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и его художественные рецензии в киноискусстве

История художественных рецензий романа «Отцы и дети» И.С. Тургенева средствами кино – одного из самых трудных и «злбодневных» романов Тургенева – продемонстрировала процесс содержательного поиска исследовательской мысли от внешних, социальных и исторических характеристик до универсально-философского, онтологического осмысления его содержания.

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» [52:73].

Согласно Л. Погожаевой, эту мысль как нельзя лучше отражает ситуация с художественными рецензиями И.С. Тургенева. В романах И.С. Тургенева особая тяжёлая атмосфера, оттого художественная рецензия средствами кино его произведения является труднейшей задачей, передать это особое состояние практически непосильная задача для режиссёра. Возможно, по мнению Л. Погожаевой, этими особенностями и объясняется наличие всего пяти художественных рецензий средствами кино самого известного романа Тургенева – «Отцы и дети» [54:19].

Роман «Отцы и дети» является самым экранизируемым романом И.С. Тургенева, и одним из самых экранизируемых в целом русских произведений. Он лёг в основу пяти экранизаций.

Первой художественной рецепцией романа И.С.Тургенева «Отцы и дети» был фильм режиссёра Вячеслава Вискольского 1915 года. Кинокартина преподносилась как «полная и точная инсценировка» первоисточника, но основная сюжетная линия была посвящена Евгению Базарову, его любви и трагической смерти. Премьера фильма состоялась в сентябре 1915 года, в наши дни киноинтерпретация сохранилась не полностью, без титров. Это черно-белый фильм, в котором, по мнению Н. Дмитриева, эпоха Базарова с ее психологической формулой «отцы и дети» и глубоким идеологическим конфликтом осталась заслоненной простой семейной драмой, где родители теряют любимого ребёнка [4]. В художественной рецепции не уделяется большое внимание сложной борьбе двух поколений, на которой построен роман И.С. Тургенева.

Художественная рецепция 1958 года режиссёра Адольфа Бергункера и Натальи Рашевской представляет собой полнометражный цветной художественный фильм, поставленный на Киностудии «Ленфильм». Премьера фильма состоялась 4 мая 1959 года и заслужила много хвалебных отзывов. Опираясь на первоисточник, можно подметить, что рецепция включила всё самое важное, несмотря на свой небольшой хронометраж. Основные диалоги присутствуют, герои раскрыты, хотя и образ Кирсанова-сына проясняется сравнительно меньше, нежели Базарова. Декорации дают чувство реальности того времени, костюмы дворян и обычных крестьян, красочный бал, классический вальс, обычаи и традиции того времени – киноинтерпретации удалось сохранить дух оригинала.

Художественная рецепция романа «Отцы и дети» 1974 года режиссёра А. Казьмина и Е. Симонова – это снятый на видеокамеру спектакль, поставленный в Государственном академическом Малом театра СССР.

Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров в данной постановке выглядят слишком взрослыми, Аркадий не производит впечатления задорного юноши.

Актеры скорее похожи на умудрённых опытом взрослых мужчин, не чувствуется разница поколений. Данная художественная рецепция близка к тексту романа И.С. Тургенева, в ней хорошо прослеживается замысел автора [5].

Художественная рецепция романа «Отцы и дети» 1984 года режиссёра Вячеслава Никифорова представляет собой 4-х серийный художественный фильм, считается самой удачной рецепцией с точки зрения соответствия тексту оригинала. Усадьба Кирсановых и Базаровых, пейзажи, парк при усадьбе – это всё было снято во Фряново, посёлке в Щёлковском районе Московской области, массовой выступали жители посёлка, усадьбой – особняк Лазаревых, историко-архитектурный памятник начала XIX века, сейчас в здании краеведческий музей.

Образ Базарова в исполнении Владимира Богина считается классическим воплощением героя И.С. Тургенева. Актёр получил Государственную премию СССР за этот образ. Е. Волкова, считает данное исполнение Евгения Базарова образцовым, буквально сошедшим со страниц романа И.С. Тургенева, живой и разносторонний. Также, Е. Волкова отмечает великолепный подбор остального актёрского состава и сильное и глубокое уважение к литературному первоисточнику [19:83].

Художественная рецепция романа «Отцы и дети» 2008 года представляет собой 4-х серийный художественный фильм «Ошибка Базарова» режиссёра Авдотьи Смирновой.

Значительный пласт кинокартины был снят в Спасское-Лутовино, усадьбе матери Ивана Сергеевича Тургенева, которая является в наши дни государственным мемориальным и природным музеем-заповедником в Мценском районе Орловской области. Также, съёмки проходили в усадьбе Ф.И. Тютчева – Овстуг, в Жуковском районе Брянской области, сейчас

является государственным историко-литературным музеем-заповедником Ф.И. Тютчева.

В.Г. Кулаков придерживается мнения, что режиссёру удалось всецело воплотить все сюжетные линии романа.

Данная художественная рецепция являет собой смешанный вид киноинтерпретации: фильм представляет собой сюжет, снятый по мотивам романа «Отцы и дети» с соответствием и представлением семейных сцен из первоисточника, на которые А. Смирнова обращает особое внимание. Создателям данной художественной рецепции удалось передать обстановку и атмосферу усадьбы, подробности быта и жизни дворян того времени. В этом абсолютная заслуга режиссёра-сценариста А. Смирновой, сценариста А. Адабашьяна, оператора Ю. Райского, художника по костюмам О. Ярмольник и композиторов П. Климова и А. Стеблёва.

## **2.2 Сопоставительный анализ текста романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» и его рецепции средствами кино 1984 года**

Остановимся подробнее на художественной рецепции романа «Отцы и дети» И.С. Тургенева 1984 года режиссёра Вячеслава Никифорова.

Данная художественная рецепция представляют собой 4-х серийный фильм. Среди прочих рецепций романа средствами кино, картина 1984 года режиссёра Вячеслава Никифорова считается наиболее близкой к оригинальному тексту И.С. Тургенева.

Данная рецепция появилась в расцвет реализма к киноискусству, поэтому люди в данной картине выглядят живыми и настоящими. Каждый кадр и каждая деталь передаёт определённые эмоции и настроение, ярко ощущается время и пространство кинокартины. Особенное воздействие на рецепиента осуществляется с помощью музыкального сопровождения.

Композитор В. Зубков использовал музыку В.А. Моцарта и Ф. Шуберта, к примеру, в сцене, где Николай Петрович играет на виолончели – он исполняет «лебединую песню» Шуберта, несмотря на соответствие композиции тексту оригинального произведения, видение режиссёра вносит особую атмосферу душевности, создаёт ощущение хрупкости окружающего мира. Композиция Ф. Шуберта тонко и точно отображает настроения героев рецепции В. Никифорова и умело воздействует на зрителей.

Также, особое внимание стоит обратить на операторскую работу. Камера в рецепции В. Никифорова избегает фронтальной близкой съемки, герои сняты «со стороны». Подобный приём позволяет воздействовать на зрителя особым образом, ты не просто наблюдаешь картину, ты за ней подглядываешь.

Режиссёр В. Никифоров сохраняет образ и внешность актёров близко к оригиналу, все персонажи рецепции соответствуют возрасту оригинального текста И.С. Тургенева, Николаю Петровичу, Павлу Петровичу и Василию Ивановичу Базарову около 40-50 лет, Аркадию, Кате и Фенечке – немного за 20, Евгению Базарову и Анне Одинцовой – около 30-ти.

Снята рецепция В. Никифорова в атмосфере И.С. Тургенева, костюмы подобраны хорошо, местами можно заметить узнаваемые портреты середины XIX века.

Из личных видений, не присутствовавших у И.С. Тургенева в оригинальном произведении, можно отметить обнажённое мужское тело, В. Никифоров с профессионализмом подобрал ракурс для данной сцены, что позволило киноцензуре преподнести это к экрану.

Особенностью фильма является хронометраж, четыре серии длятся 3,5 часа, что считается достаточно растянутым для небольшого романа.

Киновед Валерий Бондаренко пишет об «Отцах и детях» В. Никифорова так: «Поначалу этот советский сериал разочаровывает. Ну,

отвыкли мы уже и от таких долгих, затянутых общих планов, и от вальяжного темпоритма, и от музыки в микаэлотаривердиевском изящно-сентиментальном ключе, и от непрременной, положенной всякому серьёзному позднесоветскому фильму андреетарковской – полагаю, ложной – многозначительности! ... Но что-то щёлкает в нас вдруг после первых без энтузиазма проглоченных кадров. Непривычная добротность постановки – крак! – переламывает наше верхоглядское упрямство, наш скептицизм. И вот мы – вполне в романе Тургенева, в его поэтичном и ироничном, и боязливо провидческом мире – в мире, овеянном элегией одиночества...» [11:152].

Режиссёр на роль Евгения Базарова выбрал актёра Владимира Богина, как и Евгений у Тургенева, он нехорош собой, с растрёпанными длинными волосами, чуть более вялый, нежели оригинальный персонаж. Евгений Базаров у В. Богина ищет конфликта, он видит в нём агрессивного и провокационного персонажа, особенно это заметно после отказа Анны Одинцовой, режиссёр ярко демонстрирует ярость Евгения Базарова в сцене драки в стогу сена с Аркадием Кирсановым.

В. Бондаренко высказывает следующее: «Вообще я назвал бы версию «Отцов и детей» 1984 года «мужской», базаровской. Создатели телефильма подчеркнули чувственную, эротическую подоплеку, которая после объяснения с Одинцовой удесятерит силы, одиночество и агрессивность Базарова по отношению к окружающим. Он любит глубоко и безнадежно, потому что ласковая и умная (не такая сильная, как замыслил её И.С. Тургенев) Одинцова просто не в состоянии полюбить его так же безоглядно: закваска не та! Прочертив этот элемент откровеннее, чем намечен он в романе, создатели ленты получили массу дополнительных смысловых нюансов, а главное – сделали своего «нигилиста» по-современному живым, глубоко человеческим...» [11:153].

Аркадий Кирсанов в роли Владимира Конкина близок к оригиналу романа, в начале кинокартины он немного суетлив и пытается подражать Базарову, потом, безответно влюблённый в Анну Одинцову, он печальный от неспособности обратить на себя внимание, к концу рецензии он изображён человеком, с облегчением отказавшимся от радикальных и революционных идей, выбравшим устои и взгляды своих родных, которые всегда были ему близки. В данной версии Аркадий Кирсанов изображён более эмоциональным и юным, чем в художественных рецензиях других режиссёров.

Анна Одинцова в романе И.С. Тургенева – это очень красивая, богатая, умная, женщина около тридцати лет с богатым прошлым. Отец – покойный великосветский аферист, муж – покойный пожилой миллионер, упомянутый И.С. Тургеневым вскользь любовник из прошлого – красавец-швед, в обществе ходят слухи о ещё одном любовнике, правда о котором не была раскрыта автором.

Анна Одинцова И.С. Тургенева не сентиментальна, не терзается чувством вины, создала себе удобную жизнь и не хочет, чтобы что-то менялось. Одинцова владеет огромным имением и ведёт в нём дела. На балах она – самая желанная гостья, несмотря на осуждения и сплетни. Анна Одинцова не боится сплетен вокруг себя и с радостью приглашает к себе в имение гостей, среди мужчин она ищет не любовника, а соратника, который сможет дать ей в жизни новые цели и стремления. В финале романа она выйдет замуж именно за такого мужчину.

Анна Одинцова в художественной рецензии 1984 года в роли Натальи Даниловой является одним из лучших воплощений оригинала, это бесстрашная женщина, привлекающая внимание силой своего характера, она показана особенно ярко, как ответственная хозяйка поместья. Актриса обладает потрясающей красотой, которую ей удалось воплотить в

экранизации, она прекрасно изобразила взглядом, манерами и интонациями жизненный опыт Анны Одинцовой из первоисточника И.С. Тургенева. Это героиня, умеющая принимать решения.

Сцена объяснения между Анной Сергеевной и Евгением в экранизации 1984 года происходит статично. Одинцова, сидя в кресле, невозмутимо задаёт вопрос Евгению: «Кто вы? Что вы?». Базаров, тем временем, стоит спиной к зеркалу. Затем между героями нарастает напряжение, и Евгений начинает нервно хвать по комнате со сжатыми кулаками, разжимая их только в тот момент, когда Одинцова, наконец, обращает внимание на его напряжённость. Сцена признания полностью соответствует первоисточнику. Отлично был показан единственный момент потери самообладания – испуганный вскрик в финале объяснения с Базаровым.

«Передовые люди» в романе И.С. Тургенева изображены карикатурно и насмешливо, зачастую лишённые даже человеческих черт.

Ситников участвует в жестоком деле отца, не смотря на это, в экранизации 1984 он представлен слабым, нестабильным и нервным персонажем.

«Эмансипе» Кукшина в данной рецепции в исполнении Т. Догилевой показана непристойной, «передовой» женщиной, совсем не похожей на губернскую даму того времени.

Образы Николая Петровича и Павла Петровича Кирсановых из экранизации 1984 года получились более близкими к оригиналу, что ярко выражается в их соответствии статусу дворян и оторванности от народа. Но, В.Г. Кулаков считает, что в таких героях есть свой колорит: братья Кирсановы выглядят как обычные люди, что не может не вызывать симпатию зрителей [38:11].

Николай Петрович Кирсанов, отец Аркадия в произведении И.С. Тургенева – это мужчина 44 лет, который нашёл своё счастье: разрешил



проблему размежевания с крестьянами, выстроил дом, наладил быт, нашёл себе молодую возлюбленную, родившую ему сына.

Наиболее соответствует образу оригинального произведения Николай Петрович в художественной рецепции 1984 года в роли Алексея Кузнецова, загримированного под самого И.С.Тургенева, выглядит несколько моложе своего персонажа. Николай Петрович в данной рецепции представляет собой спокойного, немного суетливого человека, любящего чтение стихов и игру на виолончели. Прекрасно показано его отношение к Фенечке, очень чувственно удалось передать любовь данных героев.

Павел Петрович Кирсанов, дядя Аркадия в произведении И.С. Тургенева – это мужчина около 47-48 лет, далеко не стар, однако уже лет десять для него длится тяжелое, пустое безвременье. От полного отчаяния и пустоты он спасается лишь волевым усилием, сохраняя хотя бы внешние опоры в жизни, такие как привычки благородного человека и память своей любви. В глубине души Павел Петрович рад появлению Базарова. Базаров считает его чудаком, но не трусом.

Павел Петрович в рецепции 1984 года в исполнении Бориса Химичева представлен красивым мужчиной с военной выправкой и манерами аристократа, однако, более высокомерный, чем Павел Петрович И.С. Тургенева, не такой благородный и сильный волей человек.

В. Бондаренко высказывал о Павле Петровиче в рецепции В. Никифорова следующее: «Отдельно следует сказать о работе Бориса Химичева. Он делает Павла Петровича изящным рыцарем с глазами раненой серны, человеком чрезвычайно симпатичным и тонко обаятельным, чего не скажешь о герое И.С. Тургенева. При общей характерности артист создаёт образ не только представителя сословия, сколько судьбу человека глубоко несчастного, одинокого и стойкого в своём добровольном отречении от мира. Благодаря Химичеву в фильме звучит особая нота, – лирическая, та самая

элегия одиночества, которая сущностно важна самому Тургеневу. Это усложняет смыслы картины и усиливает её художественное воздействие»[11:154].

Василий Иванович Базаров, отец Евгения в художественной рецепции 1984 года в исполнении Владимира Самойлова ярко демонстрирует военного отставника, в котором сохранилась выправка, и чёткость мышления военного, в данной рецепции он изображён спокойным и сдержанным.

Арина Васильевна, мать Евгения в исполнении Музы Крепкогорской изображена излишне старой, по сравнению с оригинальным произведением И.С. Тургенева, в данной рецепции она предстаёт как стойкая и достойная жена полкового лекаря, готовая принять любую судьбу, является поддержкой для своего мужа.

Э. Рингхфен в своей исследовательской работе описывает сцену вызова на дуэль в рецепции 1984 года следующим образом: «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» [61:56].

С достоверностью первоисточника образы главных героев романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» воплощены в художественной рецепции 1984 года.

Границы коммуникативного пространства художественных рецепций средствами кино определяются: спецификой кинематографического жанра, в

котором они сняты; необходимостью редактирования текста при переводе с одного языка искусств на другой; возможностью потери замысла автора в результате отсутствия у зрителя понимания экранной информации; возможностью создания новых, собственных смыслов и нового содержания вследствие «смерти автора» (согласно теории Р. Барта).

### **2.3 Сопоставительный анализ текста романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» и его рецепции средствами кино 2008 года**

Художественная рецепция романа «Отцы и дети» И.С. Тургенева средствами кино 1984 года режиссёра Авдотьи Смирновой тоже представляет собой 4-х серийный фильм, как и предыдущая рецепция В. Никифорова. Однако, длительность данной картины всего 2,5 часа, что является более удачным для экранного хронометража.

Главным музыкальным сопровождением в данной художественной рецепции является созданный композиторами Петром Климовым и Алексеем Стеблёвым романс «Когда душа объята смятением / И дышит всё предчувствием любви», который проигрывается в начале каждой серии телесериала. Романс исполнили на пару Анна Одинцова и Катя Локтева. Данная композиция, в сочетании с цветами, которые Фенечка перебирает на заставке, легко переносит зрителя в атмосферу хронотопа усадьбы.

Трагичность И.С. Тургенева, которую он вложил в роман изначально не являлась целью режиссёра, идеологические и философские проблемы в данной художественной рецепции почти не поднимаются. Основное экранное время уделяется семейным сценам и конфликтам, отношениям отцов и детей, нравственно-психологическим конфликтам, любовной тематике.

Сценаристы фильма целенаправленно нарушают хронологию событий первоисточника. Историю Павла Петровича Кирсанова и Княгини Р. показывают по дороге в губернский город, а не в усадьбе Кирсановых. Известный спор «отцов и детей» не столь идеологически накалён, внимание несколько смещено на семейно-бытовые проблемы. Главные, если рассматривать роман с социальной точки зрения, сцены или изъяты, или несколько урезаны.

В данной художественной рецепции отсутствует це-мольная соната В.А. Моцарта в исполнении Кати Локтевой. Обращение И.С. Тургенева к сонате Моцарта способствует глубокому пониманию, восприятию и осознанию философских и эстетических конфликтов романа: резкие переходы от радостного настроения к драматическому помогают определить композиционную структуру данного произведения. В самом начале сонаты заявлена её главная тема: уверенно воздействующий на слушателя трезвучный мотив передаёт силу судьбы, безжалостно подчиняющей себе волю человека, который ещё не задумывался над онтологическими проблемами жизни и бытия. В конце сонаты слышится грустное разочарование человека в жизни, что как бы предсказывает печальную судьбу Евгения Базарова.

Данная рецепция не имеет яркой идеологии, не затрагивает глубоких социально-политических проблем, которые были в романе И.С. Тургенева, она имеет лирическую направленность, делая особенный акцент на любви. Дух эпохи оригинального романа был сохранен скудно, персонажи напоминают наших современников, нет тех манер и обычаев, что присуще аристократам того времени. Также, актёры возрастные, Павел Петрович и Николай Петрович выглядят значительно старше своего романного возраста.

Несмотря на вышеперечисленные акценты и видения А. Смирновой, данная рецепция соответствует тексту романа И.С. Тургенева, не допуская вольностей с текстом.

Ю.С. Магалашвили сообщал, что 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 [45:105].

В начале XXI столетия активно начал использоваться лирический подход к интерпретации произведений И.С. Тургенева. Пройдя период идеологического отчуждения от идей прошлого, российские критики и литературоведы снова обратилось к ранее понятому. В конце XIX в. С.А. Андреевский высказал мнение о том, что И.С. Тургенева можно рассматривать с позиции исторической, где он является писателем известной эпохи, данная позиция исследована подробно и глубоко. Но так же, есть позиция вечная, в которой И.С. Тургенев еще не был всецело изучен и объяснен, где он еще не получил должного внимания и поклонения.

Художественная рецепция «Отцов и детей» А. Смирновой актуальна в наше время. Лирический подход к визуальной интерпретации романа И.С. Тургенева является её главным инструментом. С самого начала её кинокартины формируется необычная музыкально-поэтическая атмосфера киноповествования. Операторская работа крупным планом демонстрирует женские руки, которые перебирают цветы и собирают букет. Этот букет подвергается изменению в зависимости от того, какое время года сейчас будет показано в серии, это приобретает символическое значение. В тексте романа И.С. Тургенева этот образ не несет особой смысловой нагрузки, хоть и встречается несколько раз. Удачно найденная режиссёром в тексте деталь обретает значение лирического символа.

В тексте И.С. Тургенева эта деталь лишена особой смысловой нагрузки, встречаясь несколько раз в тексте, она играет роль выразительности, никак не влияя на сюжет повествования. В начале романа, в описании прошлой жизни Никола Петровича Кирсанова написано: «Супруги жили очень хорошо и тихо: они почти не расставались, читали вместе, играли в четыре руки на фортепьяно, пели дуэты; она сажала цветы... Аркадий рос – тоже хорошо и тихо»[71:4]. Тут рисуется бытовая жизнь счастливой супружеской пары, можно проследить интертекстуальность к стихотворению А.С. Пушкина «Воды глубокие плавно текут...». Букет цветов «на стол к завтраку» представляет для Николая Петровича особую ценность, это желание вспомнить и ненадолго приобщиться к утраченному прошлому. Для Аркадия же – привычным знаком родного дома является следующее: «Отец и сын вышли на террасу, под навес маркизы; ...на столе, между большими букетами сирени, уже кипел самовар» [71:17]. Будущая жена Аркадия Кирсанова – Катя Локтева, при первом появлении несёт в руках «корзину, наполненную цветами», и на протяжении разговора Анны Одинцовой с Евгением Базаровым и Аркадием Кирсановым разбирает эти цветы, ища успокоение от радикальных и тяжёлых для её понимания «афоризмов» Базарова: «„Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой”». Катя, которая, не спеша, подбирала цветок к цветку, с недоумением подняла глаза на Базарова...» [71:69].

Так же, можно подметить, что увлекающаяся ботаникой Анна Одинцова, для «порядка» выпытывая у Евгения Базарова «латинские названия полевых растений», который остаётся спокоен к лирической красоте природы, рассеянно вертя «в пальцах тонкий стебелек полевого цветка». Фенечку же И.С. Тургенев описывает с множеством красок: «Бывает эпоха в жизни молодых женщин, когда они вдруг начинают расцветать и

распускаться, как летние розы» [71:122]. Во время сцены в «сиреновой беседке» – очень яркой и выразительной как в фильмах А. Смирновой и В. Никифорова, так и в романе, И.С. Тургенев пишет: «Она сидела на скамейке, накинув по обыкновению белый платок на голову; подле нее лежал целый пук еще мокрых от росы красных и белых роз» [71:123]. Фенечка, собирая букет «к завтраку» для Николая Петровича, будто спасается данным действием от внимания Евгения Базарова: «”Какой вы!” – промолвила она, перебирая пальцами по цветам» [71:125].

Исходя из этого, можно подметить, что кропотливо найденная в оригинальном тексте деталь приобретает лирический символ в художественной рецепции А. Смирновой, воспроизводя важный структурный принцип творческого мышления И.С. Тургенева. Данную деталь А. Смирнова транслирует в начале каждой серии в качестве «заставки».

На роль Евгения Базарова в рецепции 2008 года был приглашен актер А. Устюгов. Образ Евгения Базарова, сыгранного А. Устюговым, получился несколько современным и типичным для наших дней.

Евгения Базарова в рецепции А. Смирной от оригинального текста И.С. Тургенева отличает некоторая холёность лица и тела, которая ему абсолютно не присуща. В данной рецепции Базарову недостаёт энергии, хищности и надрыва, актёр скорее задиристый, чем идеологически настроенный человек, он много смеётся, слишком обаятельный.

Первый эпизод в романе И.С. Тургенева, демонстрирующий приезд двух приятелей, сразу планирует в романе очертания будущего конфликта идеологий, в художественной рецепции 2008 года становится обычной встречей отца с сыном. Базаров не демонстрируется крупным планом на экране, его очертания виднеются на заднем плане. Смысловая нагрузка персонажа Евгения Базарова претерпевает изменения, он теряет позицию

главного идеологического лица, превращаясь в одного из участников событий фильма.

Основную нить экранного действия данной рецепции составляет жизнь в Марьино во всех её подробностях, бытовых каждодневных заботах, непростых отношений между его обитателями. Жизнь, которая было до приезда Евгения Базарова, и будет продолжаться после его ухода, лишь на время пошатнув жизнь в поместье своими «схватками», которые, в основном, останутся за кадром, в представлении зрителя, приобретя в рецепции А. Смирновой лишь одну из составляющих событий сюжета.

В начале кинокартины основное внимание фокусируется на отношениях Николая Петровича со своим сыном Аркадием. Тем не менее, их диалог также претерпевает сокращение. Из их первого диалога была убрана тема того, какие изменения произошли в Марьино: бесплотных попыток нововведений Николая Петровича, и отношений с крестьянами. Главной темой их короткой беседы становятся отношения Николая Петровича и Фенечки.

Изменение смысловых акцентов не уходит и остаётся во всём дальнейшем киносюжете. Впервые появившийся на весь экран Базаров, только приехавший Марьино, не кажется таким же высокомерным и самоуверенным, как в тексте И.С. Тургенева. Его тут же образовавшаяся неприязнь к Павлу Петровичу не становится отправной точкой к развитию конфликта, а скорее приобретает характер одного из независимых эпизодов.

Таким образом, существенная сцена столкновения идеологии Евгения Базарова с Павлом Петровичем за вечерним чаем в десятой главе теряет в своей идеологичности в рецепции А. Смирновой, данная сцена скорее несёт в себе бытовую полемику.

Обедняя картину идеологически, А. Смирнова акцентирует внимание на семейных и бытовых моментах. Например, сцена с болезнью Мити в



данной рецепции наполняется настоящим глубоким трагизмом и служит основным поводом для назревающего конфликта Евгения Базарова с Павлом Петровичем. В оригинальном произведении И.С. Тургенева это событие было описано всего в одном предложении как описание умения Базарова найти общий язык с обитателями поместья: «Фенечка, в особенности, до того с ним освоилась, что однажды ночью велела разбудить его: с Митей сделались судороги; он пришел и, по обыкновению, полушутя, полузевая, просидел у ней часа два и помог ребенку» [71:13]. В рецепции А. Смирновой – это целый отдельный, тщательно разработанный эпизод.

Художественная рецепция с использованием разных языков искусств, в нашем случае – кино, позволяет наполнить происходящие события большим количеством аудио и видео подробностями, драматическими деталями, сильно воздействующими на зрителя. В вышеописанной сцене с болезнью Мити это, например: детский плач, смятение обитателей поместья, отчаяние Фенечки, растерянность Николая Петровича, врачебные манипуляции Базарова и, в итоге, выразительный взгляд успокоившегося ребенка. В этой сцене уничижительный упрёк Павла Петровича, чтобы Евгений Базаров испытывал свое врачебное искусство «на тараканах», выглядит не столько идеологическим столкновением, сколько в гневе брошенной репликой. В оригинальном произведении И.С. Тургенева к событию дуэли вело постепенное нагнетание атмосферы и эмоционального напряжения: «Павел Петрович всеми силами души своей возненавидел Базарова...» [71:13], «У нас еще будет схватка с этим лекарем, я это предчувствую» [71:15].

Образ Фенечки также приобретает большую смысловую нагрузку, чем в тексте И.С. Тургенева. Ее первое появление в романе происходит без особого акцента: «Николай Петрович с сыном и с Базаровым отправились через темную и почти пустую залу, из-за двери которой мелькнуло молодое женское лицо...» [71:7]. В художественной рецепции А. Смирновой же это

событие явно имеет большее значение. Особое внимание можно обратить на её финальный диалог с Павлом Петровичем, в котором она говорит о своей любви к Николаю Петровичу, это была убедительная и достойная сцена верной женщины.

Основную роль экранного действия составляет история жизни в Марьино со всеми ее бытовыми подробностями, непростыми отношениями героев и повседневными заботами.

Ю.С. Магалашвили самыми удачными считает крайние сцены художественной рецепции А. Смирновой, которые демонстрируют болезнь и смерть Евгения Базарова, они вызывают искреннее сострадание к герою [45:106]. В момент смерти Базарова камера «взлетает» вверх, и новый панорамный ракурс как бы меняет масштабы происходящего, демонстрируя плачущих внизу родителей. Эти эпизоды обретают важное значение в общей структуре киносюжета, прочитываются не только сквозь призму безграничной родительской любви к сыну, но и сквозь воплощение вечных основ человеческого существования.

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. Огненнорыжий 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 художественной рецепции 1984 года она получилась нежной и романтической героиней» [45:107].

Анна Одинцова в рецепции А. Смирновой изображена красивой и богатой женщиной с непростым прошлым, осторожной и знающей себе цену, что вполне соответствует оригинальному тексту И.С. Тургенева. Испытывая

чувства к Базарову, она выглядит довольной собой, однако, чувствующей, когда надо остановиться, она находится на грани. Слегка неправдоподобно выглядит увлечение Анной Одинцовой Аркадия.

Анну Одинцову исполняет актриса 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» [38:11].

В художественной рецепции 2008 года сцена признания Базарова в чувствах к Одинцовой разворачивается в плотно заставленной комнате, в которой мебель закрыта чехлами, а на длинном столе посередине комнаты стоит хрусталь. Одинцова и Базаров в данной сцене находятся в непрерывном движении. Глядя на Базарова сквозь некий прозрачный предмет, Одинцова задаёт вопрос Евгению: «А к чему вы себя готовите? Кто вы? Что вы?». Режиссер А. Смирнова, говоря об этой сцене в своей художественной рецепции, объясняла её так: «Евгений Васильевич рядом с ней чувствует себя чужим, плебеем. Как показать это на экране, когда в диалоге практически ничего не сказано? Мы решили, что этот эпизод будет разворачиваться в комнате, заставленной стеклом: бокалы, кувшины и прочее. Теперь, когда герои ходят вокруг стола, на котором выставлено богемское стекло, всё дребезжит. Так создаётся ощущение хрупкости. Кроме того, когда Базаров, наконец, обнимает Одинцову, падает кувшин, и она его ловит. А раз она успела его поймать, значит, точно не влюблена, – влюблённая вряд ли бы успела» [58].

Младшая сестра Одинцовой – Катя Локтева, в исполнении актрисы Дарья Белоусова, типичная «тургеневская» героиня, показана хорошенькой и

незаметной. Однако, в конце произведения А. Смирновой Катя уверенно командовала домочадцами, как и подмечал Базаров, Катя оказалась не глупее и не слабее своей сестры Анны: «Ты ведь, вероятно, помнишь, какого я всегда был мнения о Катерине Сергеевне. Иная барышня только от того и слывет умною, что умно вздыхает, а твоя за себя постоит, да и так постоит, что и тебя в руки заберет, — ну, да это так и следует» [71:145].

Как было подмечено в прошлой главе, «передовые люди» в романе И.С. Тургенева изображены карикатурно и насмешливо, зачастую лишённые даже человеческих черт.

Ситников в рецепции А. Смирновой 2008 представлен слабым, нестабильным и нервным персонажем, как и в остальных рецепциях романа И.С. Тургенева.

«Эмансипе» Кукшина в данной рецепции показана злой современной пародией на не востребовавшую в обществе женщину, объявившую себя «передовой» и «мыслящей».

В рецепции 2008 года роли Николая Петровича и Павла Петровича достались Анатолию Васильеву и Андрею Смирнову.

В.Г. Кулаков пишет: «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» [38:12].

Николай Петрович в данной рецепции получился очень добродушным и нежным, старше, чем в оригинальном произведении И.С. Тургенева, выглядит и ведёт себя как пожилой человек.

Павел Петрович в данной рецепции так же изображён пожилым человеком, вся жизнь которого осталась в прошлом, сухой в общении, однако, человечный и вызывающий симпатию.

Среди второстепенных персонажей Ю.С. Магалашвили подмечает значимость родителей Евгения Базарова, сыгранных звёздами советского кинематографа Сергеем Юрским в роли Василия Ивановича и Натальей Теняковой в роли Арины Власьевны. Их замечательная передача образов и актёрская игра стала прекрасной начинкой фильма. Образы родителей, отца и матери наполнены глубокой и безусловной любовью и нежностью к своему сыну, Евгению Базарову, их ласка и кроткость убеждает зрителей в их искренних чувствах, вместе с тем, они изображены скромными и ненавязчивыми [45:107].

Василий Иванович Базаров, отец Евгения в рецепции 2008 года А. Смирновой изображён деревенским мужиком, искренне любящим свою простую жизнь.

Арина Васильевна в данной рецепции выглядит моложе, чем в видении других режиссёров, это – стойкая жена бывшего полкового лекаря, любящая и заботливая.

Как было указано ранее, данная рецепция больше сосредоточена на лирическом прочтении, это разъясняет, почему роль Арины Васильевны и Василия Ивановича была так увеличена. Гармоничный актёрский дуэт С. Юрского и Н. Теняковой является кульминацией рецепции А. Смирновой.

Например, первая сцена с отъездом Базарова из своего родного дома в фильме заметно изменяется. В оригинальном тексте И.С. Тургенева Василий Иванович не набрался смелости сказать Арине Васильевне об отъезде Евгения, утром он вынужден уговаривать жену «совладать с собой», сам же Василий Иванович «видимо храбрился, громко говорил и стучал ногами, но лицо его осунулось, и взгляды постоянно скользили мимо сына» [71:116].

И.С. Тургенев, обладающий особенной поэтикой, не позволял себе заострить внимание на характеристике внутреннего состояния персонажей и детально прописать всю психологическую составляющую: «Василий Иванович, еще за несколько мгновений молодцевато махавший платком на крыльце... уронил голову на грудь. „Бросил, бросил нас”, – залепетал он...» [71:117].

Намеренно опущенный процесс внутренних переживаний в тексте романа И.С. Тургенева в рецепции А. Смирновой претерпевает изменения, Арина Васильевна заранее знает об отъезде сына и переживает её «в кадре». В ответ на новость об отъезде Евгения, Арина Васильевна, совсем недавно погружённая в заботы о «Енюшечке» и бытовые дела, мгновенно изменяет течение сюжета из повседневного бытового пространства: «Что делать, Вася! Сын – отрезанный ломоть...» [71:117].

Похожее увеличение роли Арины Васильевны и Василия Ивановича заметно в момент родительской утраты, камера поднимается вверх, и новый панорамный ракурс неожиданно меняет масштабы происходящего, придавая ему смысл бытийной универсальности. Данные эпизоды обретают особенное значение в структуре рецепции А. Смирновой, просматриваются не только через Базарова и сквозь призму безусловной, безграничной родительской любви к своему ребёнку, сколько сквозь вечные основы человеческого бытия: «Только я останусь для тебя навек неизменно, как и ты для меня».

Э. Рингхфен в своей исследовательской работе описывает сцену вызова на дуэль в рецепции 2008 года следующим образом:

«У Евгения Базарова 2008 года во время вызова на дуэль дрожат руки. Диалог об условиях дуэли убрали из фильма, добавив длинную сцену подготовки Павла Петровича Кирсанова к возможной смерти, которой нет в первоисточнике И.С. Тургенева. Камердинера на месте проведения дуэли нет, сама дуэль и ранение показаны крайне серьезно, требование Павла Петровича Кирсанова 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 конечном счёте, дуэль получилась такой, какой её изначально задумывал Павел Петрович, но не такой, какой её изобразил И.С. Тургенев» [61:56].

Сама «схватка» утрачивает в художественной рецепции А. Смирновой значение главного, кульминационного события. Она вплетена в трагично и эмоционально продемонстрированную историю с болезнью Мити.

Нельзя не обратить внимание на необычное композиционное решение некоторых сцен в рецепции А. Смирновой. Например, в течение всего фильма Базаров носит с собой палку, обтачивает её, машет ей, бьёт ей траву, данная деталь умело обращает внимание на трагические отношения между природой и Базаровым.

Следующий далее длинный, наполненный социальными и историческими подробностями диалог в рецепции А. Смирновой был заметно подкорректирован, идеологическая часть диалога была практически полностью изъята, сама трактовка понятия «аристократизм» в полемике Евгения Базарова с Павлом Петровичем меняется: «Аристократизм – не есть высокомерие», – говорит Павел Петрович, протягивая руку Базарову и называя его по имени-отчеству. В оригинальном произведении И.С. Тургенева было следующее: «...аристократизм – принцип, а без принципов жить в наше время могут одни безнравственные или пустые люди» [71:29].

Также, в рецепции А. Смирновой сокращается следующее: открытое проявление негативных эмоций, например, «Нет, это может ангела из терпения вывести»; эмотивно окрашенная лексика, например, «глумление», «зараза», «последний пачкун», «шарлатан»; открытый переход на личности, например, «Вы воображаете себя передовыми людьми, а вам только в калмыцкой кибитке сидеть», «Рафаэля считают чуть не дураком... а сами

бессильны и бесплодны до гадости», «Ненавижу я этого лекаришку», «синьор нигилист» [71].

В рецензии А. Смирновой у Евгения Базарова появляется скрытый оппонент в лице Прокофьяча, который комментировал всё происходящее на экране: «”Волосатый” у барина прощения попросил, а тот велел ему за это водки поставить» – говорил Прокофьяч, громко гремя чем-то за кадром, в ответ на возмутительные для него высказывания Базарова. В целом, данное решение А. Смирновой не противоречит тому, каким изобразил Прокофьяча сам И.С. Тургенев, автор оригинального текста писал об отношении Прокофьяча к Базарову следующим образом: «Один старик Прокофьяч не любил его, с угрюмым видом подавал ему за столом кушанья, называл его живодером и прощельгой и уверял, что он с своими бакенбардами – настоящая свинья в кусте. Прокофьяч, по-своему, был аристократ не хуже Павла Петровича» [71:13].

А. Смирнова, в своей художественной рецензии переводит короткие ироничные замечания из оригинального текста в язык кино, показывая щедрые возможности языков искусств.

Нельзя не обратить внимание на интересное решение некоторых сцен. А. Смирнова акцентировала свою картину на раскрытии самосознания сложной личности Базарова, продемонстрировала его трагическую попытку подчинить природное: в сцене дуэли Евгения Базарова с Павлом Петровичем есть сцена, как Базаров пытается остановить рукой движение муравьев, бегущих по дереву. У него это получается, но как только он убирает руку, это движение восстанавливается. В первоисточнике романа И.С. Тургенева, Базарову снится сон в ночь перед дуэлью, в котором «Павел Петрович представляется ему большим лесом, с которым он все-таки должен был драться», А. Смирнова данную сцену в свою рецензию не включила.



Роман «Отцы и дети» остается наглядным примером своего времени, зеркалом, отражающим эпоху И.С. Тургенева.

В процессе чтения романа, мы испытываем множество эмоций, сопереживаем персонажам, вступаем в споры, не соглашаемся, но не остаёмся равнодушными, всё это – заслуга автора. И.С. Тургенев написал классический роман, который до сих пор поражает воображение, заставляет думать, искать свой путь в жизни. Следя за судьбами персонажей, мы ощущаем присутствие автора, он глубоко переживает все, о чём пишет, однако, его отношение к происходящему в своём произведении и к его героям очень неоднозначно и запутанно.

Художественные рецензии средствами кино позволяют читателем наглядно увидеть содержание романа, рассмотреть образы героев и окружающую обстановку.

Описание Базарова в тексте оригинала представляет собой поверхностные упоминания о внешности, никакие лирические эпитеты не используются. И.С. Тургенев сам подмечал: «Я хотел сделать из него лицо трагическое, тут было не до нежностей» [72:291]. Такая позиция прослеживается и в описании его облика во второй главе: «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» [71:5]. В описании одежды Евгения Базарова можно проследить безразличие героя к своему внешнему виду, персонажа заботит только своё внутреннее состояние, здоровье души и

разума. Евгений Базаров умён, рассудителен и спокоен, мнение других ему абсолютно безразлично.

П. Пустовойт высказывался, что при первом появлении и до знакомства с Одинцовой Базаров выглядел в глазах читателей человеком с трезвым умом, гордым и амбициозным, оказывающим большое влияние на тех, кто его окружает, он был убеждённым нигилистом, после встречи с Анной Одинцовой с ним происходят разительные изменения [55:156]. Евгений Базаров знакомится с Анной Одинцовой в четырнадцатой главе романа, это умная и независимая девушка, проявляющая к окружающим холодность, Евгению Базарову удалось тронуть её, заставить думать о себе, что было полностью взаимно. Евгений Базаров был тронут её спокойствием и незаурядным умом, что выделяло Анну Одинцову на фоне остальных женщин, ранее отрицавший красоту Базаров был сильно увлечён. В двадцать восьмой главе романа их отношения прекратились.

П. Пустовойт считает, что итог взаимоотношений подводится в конце романа, это не любовная встреча, а прощание [55:156].

## Заключение

В результате исследования художественных рецепций романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» в выпускной квалификационной работе был сделан ряд следующих выводов.

Итак, художественная рецепция базируется на двух принципах: «пересоздание» и «воссоздание», творчество в рецепции становится сотворчеством автора и рецепиента в проецировании текста оригинала на свое мировосприятие и мироощущение. Таким образом, художественная рецепция – это восприятие и создание своего собственного произведения на основе текста первоисточника.

Художественная рецепция произведений литературы средствами кино стала частью киноискусства.

В процессе создания кино на базе литературного произведения существует два основных момента: художественная интерпретация произведения литературы и перевод текста в изобразительный ряд искусства кино. Интерпретация является творческим процессом, вносящим преобразовательный характер в рецепцию.

В работе приведен обзор трёх рецепций романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»: 1915 года режиссёра В. Висковского; 1958 года режиссёров А. Бергункера и Н. Рашевской; 1974 года режиссёров А. Казьминой и Е. Симонова.

Также, был произведён подробный анализ двух последних рецензий: 1984 года режиссёра В. Никифорова и 2008 года режиссёра А. Смирновой.

Были рассмотрены и проанализированы разные точки зрения исследователей, обращающих внимание на такие критерии рецензии, как: степень соответствия рецензии тексту первоисточника, качеству рецензии, игра актёрского состава, особенности приемов, использованных рецензентами в создании своего произведения, ориентация на сохранение творческого замысла автора оригинального произведения.

Каждый рецензент, в нашем случае режиссёр, имеет свою точку зрения на оригинальное произведение, своё внешнее видение героев, восприятие их характеров.

Сюжет рассмотренных рецензий, таких как: «Отцы и дети» 1984 года режиссёра Вячеслава Никифорова и «Отцы и дети» 2008 года режиссёра Авдотьи Смирновой, – развиваются в одном направлении с оригинальным произведением И.С. Тургенева, реплики соответствуют тексту романа, однако, такие детали, как костюмы, интерьер и события несколько отличаются. К тому же, рецензии имеют разную длительность по хронометражу.

Взгляды на рассмотренные в нашей работе рецензии несут разный характер, стоит обратить внимание на то, что в данных рецензиях опущен важный идеологически конфликт, он несёт скорее бытовой характер. Художественная рецензия 1984 года, безусловно, ближе к оригинальному произведению, чем её последователь, в ней куда более ясно проступает психологизм писателя и глубже рассматривается сюжет. В современной художественной рецензии 2008 года не так чётко и логично выстроена сюжетная линия.

В итоге работы можно сделать следующий вывод, что невозможно создать художественную рецензию, которая полностью отражала бы

оригинальное произведение, рецепиент всегда видит воспринимаемый текст по-своему, однако, оставаясь верным оригинальному произведению, допуская лишь небольшие преобразования, передача замысла автора оригинального произведения и его идеи, которую он в него вложил гарантирована.

Каждый рецепиент представляет свою оценку воспринятого произведения, так же как режиссёры художественных рецензий романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» преподнесли своё видение ситуации, так и читатели в своей собственной рецензии приводят собственную оценку воспринятого.

### Список использованных источников

- 1) Аронсон О. Экранизация: перевод и опыт // Синий Диван. – №3. – 2002. С. 128-140.
- 2) Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 : Москва, 2003. – 155 с.
- 3) Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт; сост., общ. ред. Г. К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 387– 422.
- 4) Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2010. – 351 с.
- 5) Батюто А.И. Творчество И.С.Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. – Ленинград : Наука. ЛО, 1990. – 297 с.
- 6) Бахтин М. Автор и герой в эстетической действительности / М. Бахтин // Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М. :Худож. лит.,1986. – С. 5–26.
- 7) Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
- 8) Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Худож. лит., 1979. 412 с.
- 9) Бореев Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика // Художественная рецепция и герменевтика. М.: Наука, 1985. С. 3–69.
- 10) Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. – Москва : Изд-во МГПУ, 2005 – 384 с.

- 11) Бондаренко Е.А. Путешествие в мир кино. - М., 2003. – 256 с.
- 12) Брумфилд, У. К. Базаров и Рязанов: романтический архетип в русской литературе // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 3. – С. 286–298.
- 13) Бялый Г. Романы Тургенева // Тургенев И.С. Отцы и дети / – М.: Детская литература, 1990. – 160 с.
- 14) Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. – М.-Л.: Советский писатель, 1962. – 247 с.
- 15) Вайсфельд И. Кино как вид искусства. – М., 1983. – 144 с.
- 16) Вартанов А. Образы литературы в графике и кино. – М., 1965. – 266 с.
- 17) Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. – 192 с.
- 18) Вишневская И.Л. Театр Тургенева: вопросы интерпретации классики / И.Л. Вишневская, 1986.- 158 с.
- 19) Волкова Л.П. Монтаж как выразительное средство.\\ Канд. диссертация. - М., 1976. – 150 с.
- 20) Гинзбург С. Очерки теории кино. - М., 1974. – 262 с.
- 21) Григорьев Е., Никич О. А зачем? : Заметки об экранизации // Искусство кино. –1986. – №7. – С. 74-84.
- 22) Гуральник У. Русская литература и советское кино. М., Наука, 1968. – 431 с.
- 23) Де-Пуле М. Ф. Нигилизм как патологическое явление русской жизни. М.: Университетской тип. М. Каткова, 1881. – 53 с.
- 24) Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева.- М.: Искусство, 1991.- 314 с.
- 25) Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. 358 с.

- 26) Заслонова Е.Н. Экранизация русской классики в современном советском кинематографе : учеб. пособие. – Москва : ВГИК , 1984. – 34 с.
- 27) Зелинский В.А. Критические разборы романа И.С. Тургенева "Отцы и дети" / Собрал В. Зелинский. – 3-е изд. – Москва, 1909. – 150 с.
- 28) Зись, А. Я. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено / А. Я. Зись, М. С. Стафеецкая; ответственный редактор Ю. Б. Борев // Художественная рецепция и герменевтика: теории, школы, концепции (критические анализы). – М.: Наука, 1985. – С. 168–201.
- 29) Изер, В. Процесс чтения: феноменологический подход / В. Изер; Сост. И. В. Кабанова // Современная литературная теория. Антология. – М.: Флинта, Наука, 2004. – С. 201–224.
- 30) Изотова, И. Классическая литература в экранизациях отечественных кинематографистов // Чтение как основное средство обучения и развития человека : материалы студ. науч.-практ. конф.: 22 окт. 2008 г., Смоленск / сост. Мертенс Е.С., Сударева И.И.; Смол. обл. универс. б-ка им. А.Т. Твардовского, Смол. гос. ин-т искусств. – Смоленск, 2009. – С. 101-107.
- 31) Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 658 с.
- 33) Козинцев Г. Сцена, книга, экран // Содружество наук и тайны творчества. – М., 1968. – С. 255-269.
- 34) Кожин В. Виды искусства. – М., 1960. – 128 с.
- 35) Копылова Р. Аудиовизуальный ряд и литература. // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия. – Л.: Искусство, 1985. С.153-154.
- 36) Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974. – 424 с.
- 37) Крючечников, Н. В. Слово в фильме / Н. В. Крючечников М.: Искусство, 1964. – 195 с.
- 38) Кулаков В.Г. Большой вопрос // НЛЮ, 2009.-№ 9.- С. 10-12



- 39) Курляндская Г. Б. Типология героев в произведениях Тургенева / Г.Б. Курляндская // Литература в школе. – 1999. - № 6. – С. 21-26.
- 40) Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С. Тургенева. – Орел: Изд-во государственной телерадиовещательной компании, 1994. – 343 с.
- 41) Летина Н. Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве // Регионоведение. 2008. № 3. С. 295–302.
- 42) Лощинин Н.П. Роман «Отцы и дети И.С. Тургенева // Творчество И.С. Тургенева: сборник статей. - Москва : Гос. уч.-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1959. – С. 297-305.
- 43) Люмет С. Как делается кино : Манн, Иванов и Фербер, 2019 г. – 256 с.
- 44) Ляпушкина Е.И. Введение в литературную герменевтику : Теория и практика. – ПАНГЛОСС., 2019. – 255 с.
- 45) Магалашвили Ю.С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы) / Ю.С. Магашвили.- М.: РГБ ОД, 2009.- 267 с.
- 46) Маневич И. Кино и литература. – М., 2006. – 240 с.
- 47) Манхейм К. Проблема интеллигенции. Исследование ее роли в прошлом и настоящем. – М., 1993. - С. 5-59.
- 48) Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. №66. С. 169-176
- 49) Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие : Комплексный подход : опыт, поиски, перспективы / Б. С. Мейлах. – М. : Искусство, 1985. – 318 с.
- 50) Мильдон В.И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. – 2011 – № 3. – С. 9–14.

- 51) Михальченко, С. А. Экранизация-интерпретация / С. А. Михальченко. М.: ВГИК, 2001. – 65 с.
- 52) Мэдисон И. Экранизация классики / И. Мэдисон // Экран, 1999.- № 6.- С. 73-75.
- 53) Писарев Д.И. Базаров / Д.И. Писарев // Литературно-критические статьи. - Минск: Изд-во Белорусского гос. ун-та, 1976. – 256 с.
- 54) Погожаева, Л. П. Из книги в фильм : творческие принципы экранизации / Л. Погожева. – М.: Искусство, 1961. – 68 с.
- 55) Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» / П.Г. Пустовойт.- М.: Просвещение, 1990.- 220 с.
- 56) Разлогов, К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Э. Разлогов М.: Искусство, 1982. – 158 с.
- 57) Рассадин С. Б. С согласия автора: Об экранизации отечественной классики. М.: Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1989. – 125 с.
- 58) Режиссёр против сценариста // Сеанс – выпуск от 22.08.2011 – См.: <https://seance.ru/articles/director-vs-scriptwriter/>
- 59) Режиссеры не капризничают // Российская газета — Федеральный выпуск №4770 от 10.10.2008 – См.: <http://www.rg.ru/2008/10/10/otci-i-deti.html>  
[Обр. 25.03.2018.](#)
- 60) Рецептивная критика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – С. 872-875.
- 61) Рингхфен Э. Лучшие экранизации литературной классики: блеск и роскошь другого времени / Э. Рингхфен.- Искусство кино, 2011.- № 3.- С. 33-60.
- 62) Сергеев Е.А. Телеэкранизации рус. лит. классики / Евгений Сергеев .- М. : Искусство , 1980 – 200 с.
- 63) Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический

справочник / научн. ред. и состав. Е. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М.: Интрада – ИНИОН, 1999. – 319 с.

64) Страхов Н. Н. И. С. Тургенев. «Отцы и дети» // Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1986. – С. 222-253.

65) Сурков Е.Д. Что нам Гекуба : Пробл. интерпретации классики в театре и кино / Е. Сурков - М. : Сов. писатель , 1986 – С. 387-391.

66) Тamarченко Н.Д. Теория литературы. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. - М.: Изд. «Академия», 2004. – 880 с.

67) Теплиц Е. История киноискусства. 1895-1927. – М.: Прогресс, 1968. – 336 с.

68) Тихомиров Л.А. К вопросу об интеллигенции // Тихомиров Л.А. Критика демократии. – М., 1997. – 591 с.

69) Троицкий В.Б. Книга поколений: О романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». – М.: Книга, 1979. – 112 с.

70) Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания по поводу «Отцов и детей» // Тургенев И.С. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. – М., 1956. – 347 с.

71) Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 3. – М., 1954. – 186 с.

72) Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Письма: в 18-ти т. – М.: Наука, 1988. Т. 5. – 640 с.

73) Ульянов В. А. Развитие нигилизма в Новое и Новейшее время: теоретический аспект // Омский научный вестник. — Омск, 2009. – 76 с.

74) Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск: ПроPILEI, 2000. – 200 с.

- 75) Фрадкин Л. Второе рождение : Некоторые вопросы экранизации / [Предисл. Л. Славина]. – Москва : Искусство, 1967. – 183 с.
- 76) Фрадкин Л. Экранизация русского классического романа и проблемы монтажа. – М., 1971. – 38 с.
- 77) Фуко, М. Что такое автор? / М. Фуко; сост. И. В. Кабанова // Современная литературная теория. Антология. – М.: Флинта, Наука, 2004. – С. 70–91.
- 78) Харитоновна Л.М. Проблемы рецепции русской классики в зарубежном кино // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 4-5. – С. 1032-1036;
- 79) Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – М. :Худ. лит., 1977. – 446 с.
- 80) Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин : Рус. универсальное изд-во, 1923. – 59 с.
- 81) Шкловский В.Б. Сюжет в кинематографе // Шкловский В.Б. За 60 лет. Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. С. 19.
- 82) Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. А. Шурбелева; редактор А. Миролубова. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
- 83) Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.
- 84) Яусс, Х. Р. История литературы как провокация литературоведения / Х. Р. Яусс; пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 6, № 12. – С. 34–84.
- 85) Buckland W. Film Studies // NTC/Contemporary Pub., 1998. – 162 p.