УДК 82-1/-9
DOI: 10.57015/issn1998-5320.2024.18.3.4
Научная статья

Ф. В. Шелухин[1] ✉, О. М. Култышева[1]
✉ sheluhin.hamir98@yandex.ru
[1]Нижневартовский государственный университет, г. Нижневартовск, Российская Федерация

Интерпретация художественного текста в кино: повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце» и фильм В. В. Бортко «Собачье сердце»

Аннотация: В статье рассматривается киноэкранизация как специальная форма художественного текста, в частности, классификация киноинтерпретаций, характеристики видов, достоинства и недостатки формата. Отдельно рассматриваются проблемы адаптации литературных художественных произведений к языку кино, не теряющие своей актуальности и сегодня. Все вышеперечисленные вопросы рассматриваются как в теории, так и на конкретном примере, а именно через сопоставление повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» (1925) и кинофильма В. В. Бортко «Собачье сердце» (1988). Помимо выявления различий литературного произведения и его интерпретации, выражающихся в дополнительных эпизодах и обогащении отдельных эпизодов изначального художественного текста, формулируется поставленная режиссером творческая задача и определяется, какими средствами она была решена. Основными методами исследования явились анализ научной литературы и видеоматериалов (документальных фильмов) по теме исследования (с целью подробного изучения киноэкранизации как специальной формы художественного текста) и сравнительный анализ (при сопоставлении исходного художественного текста [повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»] и его киноадаптации [фильма В. В. Бортко «Собачье сердце»]). Проведение сравнительно-сопоставительного анализа позволяет сделать вывод, к какому виду экранизаций можно отнести данный фильм и каким образом это в нем отражается.

Ключевые слова: Булгаков, Бортко, Собачье сердце, экранизация, прямая экранизация, по мотивам, общая киноадаптация.

Дата поступления статьи: 12 марта 2024 г.

Для цитирования: Шелухин Ф. В., Култышева О. М. (2024) Интерпретация художественного текста в кино: повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце» и фильм В. В. Бортко «Собачье сердце». Наука о человеке: гуманитарные исследования, том 18, № 3, с. 47–55. DOI: 10.57015/issn1998-5320.2024.18.3.4.

Scientific article

F. V. Sheluhin[1] ✉, O. M. Kultisheva[1]
✉ sheluhin.hamir98@yandex.ru
[1]Nizhnevartovsk State University, Nizhnevartovsk, Russian Federation

Interpretation of a literary text in the cinema: M. A. Bulgakov's novella "Heart of a Dog" and V. V. Bortko's film "Heart of a Dog"

Abstract: The article examines film adaptation as a special form of literary text, in particular, the classification of film interpretations, characteristics of types, advantages and disadvantages of the format. The problems of adapting literary works of art to the language of cinema, which do not lose their relevance today, are separately considered. All of the above issues are considered both in theory and using a specific example, namely through a comparison of M. A. Bulgakov's story "Heart of a Dog" (1925) and V. V. Bortko's film "Heart of a Dog" (1988). In addition to identifying the differences between a literary work and its interpretation, expressed in additional episodes and enrichment of individual episodes of the original literary text, the creative task posed by the director is formulated and it is determined by what means it was solved. The main research methods were the analysis of scientific literature and video materials (documentaries) on the topic of research (with the aim of a detailed study of film adaptation as a special form of literary text) and comparative analysis (when comparing the original literary text (M. A. Bulgakov's story "The Heart of a Dog") and its film adaptation (the film

© Ф. В. Шелухин, О. М. Култышева, 2024

by V.V. Bortko “Heart of a Dog”)). Carrying out a comparative analysis allows us to draw a conclusion about what type of film adaptation this film can be classified as and how this is reflected in it.

Keywords: Bulgakov, Bortko, Heart of a dog, film screening, direct adaptation, based on motives, general film adaptation.

Paper submitted: March 12, 2024.

For citation: Sheluhin F. V., Kultisheva O. M. (2024) Interpretation of a literary text in the cinema: M. A. Bulgakov’s novella “Heart of a Dog” and V. V. Bortko’s film “Heart of a Dog”. Russian Journal of Social Sciences and Humanities, vol. 18, no. 3, pp. 47–55. DOI: 10.57015/issn1998-5320.2024.18.3.4.

Введение

«Экранизация литературы – разновидность процесса претворения, творческого пересоздания произведений словесного искусства по законам других видов искусства», – формулировал У. А. Гуральник (Гуральник, 1968, с. 9). Экранизация является своеобразной интерпретацией художественного произведения и одновременно ее результатом.

Существуют и другие формулировки киноинтерпретаций, например, А. С. Умеренкова пишет о данной специальной форме художественного текста как о «визуальном тексте», расшифровывая это понятие как «особую категорию невербального текста» (Умеренкова, 2019, 120). Схожий термин, а именно «визуализированный текст», применяет в своей статье Н. А. Симбирцева (Симбирцева, 2013, с. 148). С. А. Песоцкая и Р. К. Юданова для интерпретации литературного текста используют понятие «кинотекст», под которым понимается художественное произведение «со всей совокупностью системных связей между уровнями и элементами его структуры, включая зрительные и слуховые образы» (Песоцкая, Юданова, 2012, с. 105).

В. В. Кожинов отмечает, что экранизации классических произведений были уже в первые десятилетия существования кинематографа. Еще до появления звукового кино некоторые классические произведения русской литературы уже были перенесены на экран («Домик в Коломне» П. Чардынина 1913 года, «Ночь перед Рождеством» В. Старевича 1913 года, «Анна Каренина» К. Брауна 1927 года). При этом данные киноинтерпретации не могли считаться максимально соответствующими оригинальным текстам. «Приобретения» выражались в изобразительно-выразительных средствах кинематографа, особенно в актерской игре. По мысли Кожинова, «о собственно мировоззренческом “вопрошании” кинематографом литературных оригиналов можно говорить уже в советское время, начиная с 1920-х годов» (Кожинов, 2005, с. 44). Аналогично об этом пишет М. В. Жданова, говоря о том, что за десятилетие русский кинематограф прошел путь от иллюстраций до «начатков самостоятельной режиссерской трактовки литературного материала» (Жданова, 2018, с. 11).

При переносе художественного литературного произведения на киноэкран всегда встает вопрос его трактовки, интерпретации. Одна из возможных причин связана с тем, что оригинальное литературное произведение по времени написания далеко от современных эстетических потребностей. По этому поводу кандидат искусствоведения Д. В. Захаров писал, что режиссер, взявшийся за экранизацию, с одной стороны переносит стиль и образы литературного первоисточника на киноэкран, с другой – пытается объяснить зрителю суть произведения. Но разом эти две задачи в полном размере невыполнимы (Захаров, 2022, с 312).

Ю. Н. Тынянов в статье «О сценарии» утверждал, что киноэкранизации не должны представлять из себя иллюстрации, аргументируя различием приемов литературы и кино, а также способностью первых провоцировать развитие вторых (Тынянов, 1977, с. 323). Схожей точки зрения придерживался Л. Фрадкин, говоря о том, что «…Экран – не мемориальный музей и не академическое издание, в котором стараются воспроизвести каждое слово канонической рукописи, каждый знак ее препинания». (Фрадкин, 1967, с. 120). Похожую позицию выражает Р. Хамраева, писавшая о том, что оптимальной экранизацией является та, что сохраняет содержание и дух литературного первоисточника, но при этом сокращение побочных сюжетных линий и в целом отказ от дословного переноса книги на экран вполне естественны (Хамраева, 2009, с. 51).

Адаптация литературных произведений на киноязык всегда сталкивается с необходимостью переосмысления художественных образов оригинала посредством возможностей кинематографа. Отличия литературы и кино как видов искусств (способов изображения и компановки художественного содержания, степени и особенностей их условности по отношению к первичной реальности) обуславливают и способ переложения литературных образов на язык кино.

С одной стороны, кино использует литературные образы так же, как и фольклорные, исторические сюжеты или современную хронику. Другой случай, когда творческая задача кинематографиста заключается в следовании литературному первоисточнику максимально точно.

Ввиду вышесказанного, сначала рассмотрим классификацию киноэкранизаций и определим, с какими проблемами кинематографисты встречаются при переносе произведений литературы в кино. Затем рассмотрим фильм В. В. Бортко «Собачье сердце» как киноадаптацию с целью выяснить, какую творческую задачу преследовал режиссер и в чем состоят сближения и отталкивания между художественным текстом М. А. Булгакова и кинофильмом.

Методы

Основными методами исследования явились анализ научной литературы и видеоматериалов (документальных фильмов) по теме исследования (с целью подробного изучения киноэкранизации как специальной формы художественного текста) и сравнительный анализ (при сопоставлении исходного художественного текста [повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»] и его киноадаптации [фильма В. В. Бортко «Собачье сердце»]).

Результаты

Для рассмотрения типов экранизаций за основу взята классификация, описанная Г. А. Поличко (Цит. по: Дмитрук, 2019, с. 97):

1. Прямая экранизация. Цель подобных экранизаций заключается в максимальной приближенности к литературному первоисточнику, насколько это осуществимо (в отдельных случаях речь идет о дословном переложении). Чаще для подобных экранизаций характерен формат сериала. Примеры: «Жизнь Клима Самгина» (режиссер В. Титов), «Война и мир» (режиссер С. Бондарчук).

2. По мотивам. Этот вид экранизации призван представить литературное произведение с другой точки зрения. Причиной такого подхода является то, что некоторые исходные данные (несоответствие литературного оригинала времени фильма, необходимость переработать важные моменты произведения в события и диалоги, творческая задача, поставленная режиссером) делают невозможным адаптацию литературного произведения в том виде, в котором оно было написано изначально. Несмотря на отказ от прямого перевода оригинального произведения, этот вид адаптации стремится сохранить темы и идеи художественного произведения, добавив при этом что-то оригинальное. Примеры: «Жестокий романс» (режиссер Э. Рязанов), «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (режиссер Н. Михалков).

3. Общая киноадаптация. Цель ее состоит не в том, чтобы точно повторить оригинальное литературное произведение, а в том, чтобы создать на его основе новое и самобытное. Однако речь идет о создании новых произведений на основе исходного, которые в то же время дополняют и взаимосвязаны с ним. Примеры: «Солярис», «Сталкер» (режиссер А. Тарковский).

Адаптация произведений литературы на язык кино – неоднозначный процесс, поскольку итог зрительского восприятия не может быть точно угадан: проявит интерес зритель к оригинальному произведению или нет. В идеале удачная киноадаптация должна дополнить новыми впечатлениями знакомых с книгой людей, а у незнакомых – пробудить интерес к прочтению.

Режиссер, профессор и педагог С. А. Герасимов говорил о проблеме художественной переводимости (Герасимов, 1978, с. 149). Образ, создаваемый в произведении литературы, при восприятии читателем дает множество вариантов, что позволяет додумать его. О многозначности литературных образов и множестве трактовок пишет и Е. В. Волкова (Волкова, 2007, с. 139).

В статьях об экранизации классики нередко подчеркивается еще одна трудность – современное прочтение конкретного литературного произведения. Но эту точку зрения разделяют не все. Например, В. Кожинов пишет о преувеличении данной трудности, аргументируя тем, что если режиссер – сын своего времени, современность органически воплотится в его творении, даже если имеется в виду экранизация произведения, написанного несколько веков назад (Кожинов, 2005, с. 47). Данной позиции придерживались многие исследователи и кинодеятели, в том числе А. Вартанов (Вартанов, 1961) и С. Герасимов (Герасимов, 1978).

В итоге можно выявить три весомые проблемы киноэкранизации как специальной формы художественного текста. Первая содержится в вопросе необходимости экранизации определенного произведения и возможности перенести его в изначальном виде.

Вторая проблема заключается в том, что фильм – это собственное видение книги одним или несколькими людьми, где переплавлены идея и образы писателя, замысел режиссера, работа сценариста, технической команды, актеров и других участников (Плотникова, 2020, с. 249). Еще один фактор – различия при восприятии литературного произведения и экранизации. Если, читая оригинальный текст, воспринимающий делает собственные выводы по поводу персонажей, их характеров и поступков, то при просмотре экранизации он лишь оценивает работу кинематографистов и воспринимает уже готовые образы, идеи и темы. И здесь возникает проблема несовпадения авторской идеи произведения, взглядов читателя и трактовки кинематографистов.

Третья проблема выявляется при отборе литературного материала для будущей адаптации. На эту тему Л. П. Погожева писала о возможности режиссера отказаться от второстепенных сюжетных линий, деталей и персонажей или же ввести эпизоды, отсутствующие в первоисточнике, но которые лучше передают основную идею произведения, по мнению режиссера (Погожева, 1961, с. 50).

Повесть «Собачье сердце» была написана М. А. Булгаковым в 1925 году. Но запланированная публикация в журнале «Недра» не состоялась по причине того, что произведение не прошло через цензуру. Рукопись была изъята при обыске сотрудниками ОГПУ 7 мая 1926 года и возвращена была через три с лишним года. В 1960-е годы в СССР повесть начала распространяться в «самиздате». Первая публикация состоялась на Западе в 1968 году в журналах «Студент. Журнал авангарда советской литературы» (Лондон) и «Грани» (Франкфурт), причем это произошло без ведома вдовы Булгакова, а текст содержал в себе ошибки и неточности.

Полноценная публикация повести в СССР состоялась в 1987 году в журнале «Знамя», но в ее основу лег тот ошибочный и искаженный вариант текста. Также в 1987 году появилась первая театральная постановка в московском ТЮЗе. Подлинное «Собачье сердце» было опубликовано в 1989 году, в двухтомнике «Избранные произведения М. Булгакова». Здесь помогло то, что три редакции текста хранились в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

Первая экранизация «Собачьего сердца» датируется 1976 годом. Это был фильм итальянско-германского производства. Примечательно, что на немецком языке данная адаптация носит название «Почему лает господин Бобиков?» (фамилия Полиграфа Полиграфовича была изменена). Роль профессора Преображенского исполнил Макс фон Сюдов.

Режиссер Владимир Бортко говорил, что толчком к созданию отечественной экранизации повести Булгакова стала встреча с режиссером Сергеем Микаэляном, главой телевизионного отделения студии «Ленфильм» на тот момент: «Встретив меня в коридоре студии в тот раз, Микаэлян протянул журнал (имеется в виду журнал «Знамя». – Прим. авт.). Я пришел домой, начал читать, дошел до монолога профессора и понял, что буду снимать, и даже знаю как. Это должно быть черно-белое кино...»[1]. Стоит отметить, что фильм не снимался на черно-белую пленку. Был использован фильтр для камеры «сепия», стилизующий изображение под кинохронику.

Также Бортко отмечал, что с начала работы над фильмом была поставлена задача снять фильм как можно ближе к тексту. Режиссер пояснял, что Булгаков легко экранизируется, поскольку «у него есть реплика, а затем развернутая ремарка». Также о стремлении максимально следовать первоисточнику говорил и композитор фильма Владимир Дашкевич. По его словам, идея была в том, чтобы те 60-70 страниц текста должны были быть сняты так, как написаны[2].

[1]30 лет фильму «Собачье сердце» (2018). https://www.lenfilm.ru/news/2018/11/30_let_Sobachemu_serdtsu-1/?ysclid=lrl5quahq5362707205.
[2]Кино о кино. Собачье сердце. Пива Шарикову не предлагать (2018). https://smotrim.ru/video/1854986.

На роль Филиппа Филипповича Преображенского пробы проходили такие актеры, как Михаил Ульянов, Юрий Яковлев, Владислав Стржельчик, Леонид Броневой. Режиссер вспоминал, что все вышеперечисленные актеры играли великолепно. Но, по словам Бортко, в Евстигнееве «была, кроме гениальной игры, проникновенность, которой, на мой взгляд, недоставало другим в этом образе». Также Бортко говорил, что при выборе актера на роль профессора исходил из текста повести, где было написано: «...своими короткими пальцами, ставшими, точно чудом, тонкими и гибкими...» (Булгаков, 2017, с. 60). Значит, «это не профессор в восьмом поколении, у которого предки занимались этим делом», – поясняет режиссер, говоря также о том, что отец Преображенского был священником. «Следовательно, с одной стороны, он духовный интеллигент, с другой – достаточно близок к народу» (Бортко, 2013, с. 16). По мнению Бортко, Евстигнеев был ближе всего к такой трактовке образа Филиппа Филипповича.

Поиски актера на роль Шарикова были долгими. Режиссер дал задание ассистентам найти человека, похожего на собаку[1]. Среди претендентов на роль был Николай Караченцов. Но в итоге был утвержден актер Алма-Атинского театра русской драмы Владимир Толоконников. Окончательное утверждение произошло после пробы, на которой артист разыгрывал сцену «Желаю, чтобы все!». По словам Бортко, он [Толоконников] «так убедительно гмыкнул, хэкнул, так удивительно пропутешествовал глоток по его шее, так хищно дернулся кадык, что я утвердил его немедленно»[2]. Правда, впоследствии пришлось отстаивать это решение перед худсоветом.

В противовес Преображенскому и Шарикову, актеры на роли доктора Борменталя и Швондера были утверждены без проб[3].

Так, на роль Ивана Арнольдовича рассматривались Алексей Жарков и Владимир Симонов, но Бортко утвердил Бориса Плотникова. Аналогично без проб на роль Швондера был утвержден артист эстрады Роман Карцев.

Забегая вперед, скажем, что кинематографисты перенесли произведение почти дословно, но вместе с этим в фильме присутствуют как добавленные сцены, так и материал, переработанный в события и диалоги.

В оригинальной повести в описании жизни машинистки упоминалось о том, что не хватает денег на кинематограф. В фильме присутствуют три сцены в кинозале – две в первой серии (одна в начале, другая – между эпизодом ужина Преображенского и Борменталя и сценой с разодранным чучелом совы), вторая – во второй серии, включающая в себя кадры открытия Пятого всесоюзного съезда работников искусств с выступлением Шарикова, стилизованные под кинохронику (данный эпизод едва не был вырезан, но режиссеру удалось его отстоять). Также был добавлен момент в начале фильма с подкармливающей Шарикова Васнецовой (в повести он отсутствовал).

В повести, в моменте представления профессором Шарикова медицинскому сообществу, у Булгакова было написано просто «поют», но, когда режиссер увидел, как на одной из репетиций плясал Толоконников с балалайкой, стало ясно, что нужны частушки, причем на манер «Яблочка». Выбор мотива для частушек поэт Ю. Ким объяснял: «Что может сплясать этот идиот перед всеми остальными? Понятно, что «Яблочко»[4].

В поисках идеи для частушек Бортко вспомнил фрагмент из произведения С. А. Есенина «Песнь о великом походе»: «Пароход плывет мимо пристани, будем рыбу мы кормить коммунистами!». Бортко обратился к Киму, уточнив задачу, и уже через день бард по телефону продиктовал ему куплеты, вошедшие в фильм: «Эх, яблочко, ты мое спелое, а вот барышня идет, кожа белая. Кожа белая, шуба ценная; если дашь чего, будешь целая и т. д.». Сам Ким это называл «полуреволюционной-полуподзаборной песенкой, причем переделанной им на свой лад»[5].

[1]Большое кино. Собачье сердце (2022). https://www.tvc.ru/channel/brand/id/3143/show/episodes/episode_id/76474.
[2]Разруха не в клозетах». 7 интересных фактов о фильме «Собачье сердце (2016). https://spb.aif.ru/culture/event/razruha_ne_v_klozetah_7_interesnyh_faktov_o_filme_sobache_serdce.
[3]Кино о кино. Собачье сердце. Пива Шарикову не предлагать (2018). https://smotrim.ru/video/1854986.
[4]Кино о кино. Собачье сердце. Пива Шарикову не предлагать (2018). https://smotrim.ru/video/1854986.
[5]Там же.

Помимо этого, была добавлена еще одна сцена с играющим на балалайке Шариковым в питейном заведении, предшествующая эпизоду с появлением в квартире профессора Преображенского Шарикова с двумя собутыльниками.

Еще одна добавленная сцена – поход Борменталя и Шарикова в цирк, где делается акцент на выступлении прорицательницы мадмуазель Жанны, предсказывающей будущее. Шариков задает ей вопрос о самом главном событии в его жизни, на что провидица (с подсказки конферансье) дает ему ответ: «Самое главное событие в вашей жизни у вас впереди».

Сцена, где Шариков стоит со свечой у зеркала и вглядывается в свое отражение, полностью придумана Бортко. По его задумке, в данном эпизоде Шариков пытается проникнуть в прошлую жизнь.

Также добавлена сцена ловли Шариковым кошек, завершающаяся тем, что один из ловцов интересуется, как Полиграфу Полиграфовичу удается находить места, где прячутся кошки, на что Шариков отвечает: «я их сердцем чую».

Еще одна небольшая сцена добавлена после эпизода с убийством Шарикова. В ней показано, как в отдел очистки приходит Швондер и спрашивает у ловцов о том, где начальник очистки, на что те отвечают, что сами его третий день ждут. И далее следует сцена появления в квартире Преображенского следователя с ордерами на арест и Швондера.

Добавленные сцены расширяют сюжет и освещают события, оставленные за кадром.

Расширена роль Швондера и домкома в целом, а именно добавлены эпизоды деятельности домкома: «звездины» – аналог крестин с выбором имени пением революционных песен, революционный ликбез для Шарикова, прием жильцов, на который приходит Борменталь в поисках Шарикова и где узнает о взятии оным семи рублей в домкоме на покупку учебников, и общие собрания, заканчивающиеся хоровым пением специально написанной для фильма Ю. Кимом песни «Суровые годы уходят».

Отдельно стоит сказать про дневниковые записи доктора Борменталя, переработанные кинематографистами. Результатом стали сцены постепенного преображения Шарика в будущего Шарикова и массовые сцены с зеваками, обсуждающими происходящие события. Одного из зевак сыграл сам режиссер картины В. Бортко – прохожего, опровергающего слухи о марсианах.

Стоит выделить вписанные в фильм отсылки к другим произведениям Булгакова. В сцене осмотра Шарикова присутствует директор Московского ветеринарного показательного института, носящий фамилию Персиков, как и главный герой повести «Роковые яйца» (кстати, в этом эпизоде есть еще одна отсылка, но уже к зарубежной литературе: когда профессор по кафедре кожных болезней Бундарев поздравляет Преображенского, он произносит: «Герой Уэллса по сравнению с вами просто вздор», что явно отсылает к произведению «Остров доктора Моро»). Дворник, прочитавший два тома Брокгауза и Ефрона, был в миниатюре «Сколько Брокгауза может вынести организм» (в фильме его сыграл Ю. Кузнецов). Прорицательница Жанна из эпизода с посещением цирка – отсылка к рассказу «Мадмазель Жанна». Еще одна примечательная сцена – спиритический сеанс из одноименного рассказа, на котором присутствующие задают вопрос: «Долго ли продержатся у власти большевики?». Сестры-близнецы Роза и Клара из эпизода «звездин» отсылают к фельетону «Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Карцева».

Близость фильма к первоисточнику отмечали еще на ранних этапах производства. В заключении по литературному сценарию от Творческого объединения телевизионных фильмов указывается, что авторские взгляды не изменяются, а сатирическая фантастика не смягчается и не упрощается: «тактично, не дописывая, не досочиняя автора, минимально используя творческое наследие М. Булгакова, автор сценария создает профессионально убедительный, драматургически цельный текст, позволяющий зримо представить будущий фильм»[1]. Следует сказать и об ответственной работе кинематографистов с поэтикой повести. Напомним, что в оригинале она была представлена следующими категориями: в основу сюжета положен являющийся завязкой фантастический эксперимент по пересадке гипофиза человека собаке, который влияет на раз-

[1]Заключение по литературному сценарию «Собачье сердце» Н. Бортко // ЦГАЛИ ф. 257, оп. 40, д. 71, л. 10.

витие действия, зарождение и разрешение конфликта и «работает» на выражение основных идей повести (губительность и противоестественность революции, абсурдность нового общества, в которое сразу вписался Шариков). Конфликт мировоззрений главных персонажей (интеллигенция в виде Преображенского и пролетариат в виде Швондера, а впоследствии и Шарикова) выражает себя и через антитезу, противопоставляющую категории пространства (квартира профессора и город за ее пределами), времени (Москва до революции и после нее), образов (Преображенский и Швондер, пес Шарик и Шариков). Названный литературный прием является в повести основным, поэтому в соответствии с творческой задачей он был бережно перенесен в фильм. Бытующие в повести изобразительно-выразительные средства (эпитеты, метафора, гротеск) также были адаптированы под видение съемочной группы.

Но не все идеи кинематографистов были восприняты одобрительно. Неоднозначную реакцию на разных этапах приема сценария вызвали включенные в фильм кадры, стилизованные под кинохронику. В заключении по литературному сценарию от Творческого объединения телевизионных фильмов указывалось, что предполагаемое включение хроники подкрепляло «ироническую и сатирическую ткань фильма»[1]. Также причиной включения кадров в фильм называли сплетение самой причудливой вольной фантазии с живой повседневной реальностью. По мнению авторов заключения, в данном сплетении обнаруживалась «природа особого булгаковского стиля».

В заключении на литературный сценарий от Главной сценарно-редакционной коллегии указано следующее: «Нам кажется интересным решение использовать в картине документальные кадры – это позволит объемнее и многограннее воплотить образ времени»[2]. При этом выражалась необходимость в разъяснении места, содержания и характера хроники в режиссерском сценарии. В заключении на режиссерский сценарий от Главной сценарно-редакционной коллегии выражалось сомнение в необходимости снятых под хронику кадров, демонстрирующих «неустройства, грязь и бесхозяйственность». Аргументировалось это тем, что данные кадры являются иллюстрацией монолога профессора Преображенского о разрухе, который, по мнению членов комиссии, не требовал визуального подтверждения, поскольку был субъективен[3].

Еще одним неоднозначно воспринятым моментом стала сцена операции, которая в книге оставалась «за кадром». В заключении на режиссерский сценарий данный фрагмент считали излишне затянутым и натуралистичным, что, по мнению представителей Главной сценарно-редакционной коллегии, противоречило жанру произведения, и требовали более условного решения для фрагмента. Также лишним посчитали эпизод «звездин» в домкоме, обвиняя его в том, что он «уводит в другую область»[4].

Перед подведением итогов отметим, что на момент выхода фильм был встречен негативной критикой. Но режиссер, по его собственным словам, чувствовал, что все сделал правильно. Несмотря на критику, фильм получил несколько наград за границей, а именно: в Болгарии, Италии, Польше. А в 1990 году режиссер В. Бортко и исполнители главных ролей Е. Евстигнеев и В. Толоконников были удостоены Государственной премии им. Братьев Васильевых. Фильм, как в свое время повесть, написанная в 1925 году, но напечатанная лишь в 1987-м, попал в нерв времени, в контекст политических и социальных изменений, происходивших в стране во второй половине 1980-х. В это время, как и в 1920-е годы, происходило переосмысление переломных лет, поэтому гротесковые конфликты и типажи героев повести и фильма оказались созвучны периоду «перестройки».

Выводы

Фильм «Собачье сердце» относится к типу экранизаций, обозначенному как «прямая экранизация». С самого начала производства фильма творческой задачей было сделать фильм как

[1]Заключение по литературному сценарию «Собачье сердце» Н. Бортко // ЦГАЛИ ф. 257, оп. 40, д. 71, л. 11.
[2]Заключение на литературный сценарий двухсерийного художественного телефильма «Собачье сердце» // ЦГАЛИ ф. 257, оп. 40, д. 71; л. 14.
[3]Заключение на режиссерский сценарий двухсерийного комедийного телефильма «Собачье сердце» // ЦГАЛИ ф. 257, оп. 40, д. 71; л. 13.
[4]Там же.

можно ближе к оригинальному тексту, и в итоге события оригинальной повести перенесены на экран с минимальными изменениями относительно первоисточника, а добавленные сцены не вступают в спор с ним.

Источники

Бортко В. В. (2013) Творческая встреча. СПб., СПбГУП, 28 с.
Булгаков М. А. (2017) Собачье сердце. М., Издательство «Э», 224 с.
Вартанов А. С. (1961) Образы литературы в графике и кино. Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. М., Изд-во Акад. наук СССР, 312 с.
Волкова Е. (2007) Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М., Изд-во Московского университета, 440 с.
Герасимов С. А. (1978) Кинематограф и искусство слова: Бесспорное и спорное в синтезе. В кн.: Взаимодействие и синтез искусств, Л., Наука, с. 144–156.
Гуральник У. А. (1968) Русская литература и советское кино. М., Наука, 431 с.
Дмитрук Д. И. (2019) Текст и экранизации: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций). Знак: проблемное поле медиаобразования, № 1 (31), с. 96–101. https://clck.ru/34FXzj.
Захаров Д. В. (2022) Итальянский киновариант гоголевской «Шинели». Художественная культура, № 2, с. 308–339. https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/919/hk_2022_2_308_339_zakharov.pdf.
Кожинов В. В. (2005) Победы и беды России. М., Алгоритм, Эксмо, 576 с.
Маневич И. М. (1966) Кино и литература. М., Искусство, 240 с.
Мэдисон И. (1999) Экранизация классики. Экран, № 6, с. 73–75.
Песоцкая С. А., Юданова Р. К. (2012) Использование художественных фильмов как эффективный ресурс овладения иностранной культурой и языком (на материале китайских фильмов о Хуа Мулан). Вестник науки Сибири, № 2, с.105–110.
Плотникова А. Г. (2020) Пьеса М. Горького «На дне» в мировом кинематографе. Studia Litterarum, т. 5, № 2, с. 234–251. https://studlit.ru/index.php/ru/arkhiv/60-2020-tom-5-2/695-p-esa-m-gorkogo-na-dne-v-mirovom-kinematograf.
Погожева Л. П. (1961) Из книги в фильм: Творческие принципы экранизации. М., Искусство, 68 с.
Русская классика в советском кино (2018). Сост.: М. В. Жданова. М., Белый город, 224 с.
Симбирцева Н. А. (2013) Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы. Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры, № 3 (116), с. 148–154.
Тынянов Ю. Н. (1977) Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 574 с.
Умеренкова А. С. (2019) Использование кинотекста как инструмента школьного анализа литературного произведения. Педагог XXI столетия: сборник материалов IV студенческой научно-практической конференции, 20 февраля 2019 г. М., Буки Веди, с. 120–123.
Фрадкин Л. С. (1967) Второе рождение: некоторые вопросы экранизации. М., Искусство, 183 с.
Хамраева Р. (2009) Литературные произведения на экране. М., АСТ, 64 с.

References

Bortko V. V. (2013) Tvorcheskaja vstrecha [Creative meeting]. St. Petersburg, SPbGUP Publishing House, 28 p. (In Russian).
Bulgakov M. A. (2017) Sobach'e serdce. [The heart of a dog]. Moscow, Publishing House "E", 224 p. (In Russian).
Dmitruk D. I. (2019) Tekst i jekranizacii: varianty ih sootnoshenija (na materiale romana T. Mjelori "Smert' Artura" i ego kinoadaptacij) [Text and film adaptations: variants of their relationship (based on the material of T. Malory's novel "The Death of Arthur" and its film adaptations)]. Znak: problemnoe pole mediaobrazovanija, no. 1 (31), pp. 96–101. https://clck.ru/34FXzj (In Russian).
Fradkin L. S. (1967) Vtoroe rozhdenie: nekotorye voprosy jekranizacii [Rebirth: some questions of film adaptation]. Moscow, Iskusstvo Publ., 183 p. (In Russian).
Gerasimov S. A. (1978) Kinematograf i iskusstvo slova: Besspornoe i spornoe v sinteze [Cinematography and the art of the word: Indisputable and controversial in synthesis]. In: Vzaimodejstvie i sintez iskusstv [Interaction and synthesis of Arts]. Leningrad, Nauka Publ., pp. 144–156 (In Russian).
Guralnik U. A. (1968) Russkaja literatura i sovetskoe kino [Russian literature and Soviet cinema]. Moscow, Nauka Publ., 431 p. (In Russian).
Khamraeva R. (2009) Literaturnye proizvedenija na ekrane [Literary works on the screen]. Moscow, AST Publ., 64 p. (In Russian).
Kozhinov V. V. (2005) Pobedy i bedy Rossii [The victories and troubles of Russia]. Moscow, Algorithm, Eksmo Publ., 576 p. (In Russian).
Madison I. (1999) Jekranizacija klassiki [Film adaptation of the classic]. Ekran – Screen, № 6, pp. 73–75 (In Russian).
Manevich I. M. (1966) Kino i literature [Cinema and literature]. Moscow, Iskusstvo Publ., 240 p. (In Russian).

Pesotskaya S. A., Yudanova R. K. (2012) Ispol'zovanie hudozhestvennyh fil'mov kak jeffektivnyj resurs ovladenija inostrannoj kul'turoj i jazykom (na materiale kitajskih fil'mov o Hua Mulan) [The use of feature films as an effective resource for mastering foreign culture and language (based on the material of Chinese films about Hua Mulan)]. Vestnik nauki Sibiri – Bulletin of Siberian Science, no. 2, pp. 105–110 (In Russian).
Plotnikova A. G. (2020) P'esa M. Gor'kogo "Na dne" v mirovom kinematografe [M. Gorky's Drama "The Lower Depths" in the World Cinema]. Studia Litterarum, vol. 5, no. 2, pp. 234–251. https://studlit.ru/index.php/ru/arkhiv/60-2020-tom-5-2/695-p-esa-m-gor-kogo-na-dne-v-mirovom-kinematografe (In Russian).
Pogozheva L. P. (1961) Iz knigi v fil'm: Tvorcheskie principy jekranizacii [From book to film: Creative principles of film adaptation]. Moscow, Iskusstvo Publ., 68 p. (In Russian).
Russkaja klassika v sovetskom kino (2018) [Russian classics in Soviet cinema]. Comp.: M. V. Zhdanova. Moscow, Belyy gorod Publ., 224 p. (In Russian).
Simbirtseva N. A. (2013) Ekranizacija kak vizualizirovannyj tekst: k postanovke problem [Film adaptation as a visualized text: towards the formulation of the problem]. Izvestia Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture, no. 3 (116), pp. 148–154 (In Russian).
Tynyanov Ju. N. (1977) Pojetika. Istorija literatury. Kino [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 574 p. (In Russian).
Umerenkova A. S. (2019) Ispol'zovanie kinoteksta kak instrumenta shkol'nogo analiza literaturnogo proizvedenija [The use of film text as a tool for school analysis of a literary work]. Pedagog XXI stoletija [Teacher of the XXI century]. Collection of materials of the IV student scientific and practical conference, February 20. Moscow, Buki Vedi Publ., pp. 120–123 (In Russian).
Vartanov A. S. (1961) Obrazy literatury v grafike i kino [Images of literature in graphics and cinema]. Images of literature in graphics and cinema. Academy of Sciences of the USSR. Institute of Art History. Moscow, Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 312 p. (In Russian).
Volkova E. (2007) Proizvedenie iskusstva – predmet jesteticheskogo analiza [A work of art is the subject of aesthetic analysis]. Moscow, Moscow University Publishing House, 440 p. (In Russian).
Zakharov D. V. (2022) Ital'janskij kinovariant gogolevskoj "Shineli" [The Italian Cinema Version of Gogol's The Overcoat]. Art & Culture Studies, no, 2, pp. 308–339 https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/919/hk_2022_2_308_339_zakharov.pdf (In Russian).

Информация об авторах

Шелухин Федор Владимирович
Аспирант кафедры филологии, лингводидактики и перевода. Нижневартовский государственный университет, г. Нижневартовск, РФ.
OCRID ID: 0000-0003-1834-6707.
E-mail: sheluhin.hamir98@yandex.ru

Култышева Ольга Михайловна
Доктор филологических наук, профессор кафедры филологии, лингводидактики и перевода. Нижневартовский государственный университет, г. Нижневартовск, РФ.
OCRID ID: 0000-0002-3916-9896.
E-mail: kultisheva@inbox.ru

Autor's information

Fedor V. Sheluhin
Postgraduate student of the Department of Philology, Linguodidactics and Translation. Nizhnevartovsk State University, Nizhnevartovsk, Russian Federation.
OCRID ID: 0000-0003-1834-6707.
E-mail: sheluhin.hamir98@yandex.ru

Olga M. Kultisheva
Dr. Sc. (Philology), Professor of the Department of Philology, Linguodidactics and Translation. Nizhnevartovsk State University, Nizhnevartovsk, Russian Federation.
OCRID ID: 0000-0002-3916-9896.
E-mail: kultisheva@inbox.ru