

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н.  
Ельцина» (УрФУ)  
Уральский гуманитарный институт  
Базовая кафедра телевидения и новых медиа

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ ПЕРЕД ГЭК  
Зав. кафедрой телевидения и новых медиа  
\_\_\_\_\_ А. В. Фаюстов  
«7» июня 2024 г.

**МАГИСЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**  
**ОБРАЗЫ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНА**  
**«ОТЦЫ И ДЕТИ»**

Научный руководитель: кандидат педагогических наук,  
доцент А. С. Сумская

Нормоконтролер:

Студент группы УГИМ-220015  
А. О. Кашин

Екатеринбург  
2024

## **Аннотация**

В исследовании изучается динамика экранизации художественного образа главного героя в разные исторические периоды развития отечественного кинематографа, влияние временных эпох на воссоздание образов главных героев романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». В работе выявляются художественные приемы, способы предъявления образов героев романа «Отцы и дети», экранизированных в период оттепели (1958 г.), период застоя (1983 г.) и российский период (2008 г.).

В качестве основного метода используется художественный анализ, а также метод наблюдения, описательный метод, метод сравнения.

В результате проведенной работы выявлено, что экранизации образа Базарова эпохи оттепели воссоздают образ человека, устремленного вперед, в будущее. Он слово мощный локомотив, который движется по своему пути, не желая останавливаться ни перед какой преградой. В период советского застоя образ героя обеспокоен не внешними по отношению к нему проблемами, а внутренними сомнениями и терзаниями. В российской экранизации романа образ Базарова больше понятен современникам, герой стремится выстраивать взаимодействие с окружением на основе нигилистских позиций.

## **Annotation**

The study examines the dynamics of the film adaptation of the artistic image of the main character in different historical periods of the development of Russian cinema, the influence of time periods on the recreation of the images of the main characters of I. S. Turgenev's novel "Fathers and Sons". The work identifies artistic techniques, ways of presenting the images of the heroes of the novel "Fathers and Sons", filmed during the thaw (1958), the period of stagnation (1983) and the Russian period (2008).

The main method used is artistic analysis, as well as the observation method, descriptive method, and comparison method.

As a result of the work, it was revealed that the screen versions of Bazarov's image during the Thaw era recreate the image of a man striving forward, into the future. He is a powerful locomotive that moves along its path, not wanting to stop at any obstacle. During the period of Soviet stagnation, the image of the hero is concerned not with problems external to him, but with internal doubts and torments. In the Russian screen version of the novel, Bazarov's image is more understandable to his contemporaries; the hero strives to build interaction with his environment based on nihilistic positions.

### **РЕФЕРАТ**

Отчет 58 с., 40 источников.

Ключевые слова: образ, экранизация, кинообраз, кинематограф.

Объект исследования – экранизации романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Предмет исследования – художественные образы главных героев романа в экранизациях разных эпох.

Цель исследования – определение художественных приемов, механик, способов воспроизводства на экранах образов главных героев романа «Отцы и дети» в разные временные эпохи.

Методы исследования: художественный анализ, метод наблюдения, описательный метод, метод, сравнительный метод.

Результатом исследования является анализ изучения художественных приемов, механик, способов трансляции на экранах образов, отражающих проблему поколений главных героев экранизаций романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Результаты проведенного исследования имеют значение для формирования способов создания будущих экранизаций, т.к. производство отечественных кинокартин, репрезентующих национально значимые образы, в настоящее время особенно актуально.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
РАЗДЕЛ 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА .....	7
1.1 Художественный образ как феномен .....	7
1.2 Образы главных героев в отечественном кинематографе .....	13
1.3 Экранизация как перевод художественного образа на экран.....	22
1.4 Выводы по Разделу 1 .....	30
РАЗДЕЛ 2 АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ	32
2.1 Анализ образов в экранизации «Отцы и дети» 1958 года.....	32
2.2 Анализ образов в экранизации «Отцы и дети» 1983 года.....	36
2.3 Анализ образов в экранизации «Отцы и дети» 2008 года.....	42
2.4 Выводы по Разделу 2.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	55

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** В результате геополитических трансформаций на экранах все чаще появляются кинокартины российского производства: от ремейков уже известных фильмов до совершенного нового, оригинального материала. На сегодняшний день можно отчетливо наблюдать, что в кинотеатрах преобладают именно экранизации отечественных произведений: «По щучьему велению» (реж. А. Войтинский, 2023 г.), «Бременские музыканты» (реж. А. Нужный, 2023 г.), «Мастер и Маргарита» (реж. М. Локшин, 2023 г.) и т.д. Фильм «Чебурашка» 2022 года, снятый на основе произведений советского писателя Эдуарда Успенского, вошел в топ-20 самых кассовых фильмов в мире. Из этого следует, что тенденция использования отечественной литературы как сюжетную основу для кинофильмов значительно растет.

Также стоит отметить, что воспитание и образование современного поколения все больше реализуется с использованием технологий. Благодаря технологическому развитию и доступности разнообразных медийных инструментов на сегодняшний день существует гигантская база контента разного рода: от коротких юмористических видеороликов до многочасовых лекций международных вузов. В том числе в результате такого скачкообразного и стремительного развития технологий в новом ракурсе актуализируется вечная проблема – проблема отцов и детей. Старшее поколение не успевает адаптироваться к новым технологиям, в то время как эти технологии становятся основополагающим фактором развития и социализации нынешнего поколения.

**Степень изученности проблемы в научной литературе.** В связи с тем, что данная тенденция происходит «здесь и сейчас», то существует потребность рассмотрения данного вопроса с научной точки зрения. Работ, в которых изучается подобная тема, крайне мало, но научной литературы, смежных данной тематике, достаточно, чтобы самостоятельно изучить данную проблематику.

В данной работе рассматриваются темы художественного образа, образа в кино, его динамики развития в разных эпохах, а также специфика экранизаций литературных произведений. Были изучены труды таких исследователей, как О. В. Аронсон, О. В. Дудина, Г. С. Демин, Ю. В. Ивлев, Г. Э. Лессинг, Л. Л. Нелюбин, Л. В. Попова, Н. А. Хренов, О. Р. Якобсон и др.

**Объект исследования.** Объектом исследования являются экранизации романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

**Предмет исследования.** Предметом исследования являются художественные образы главных героев произведения «Отцы и дети», созданных в разные исторические периоды развития кинематографа в России.

**Цель исследования:** определить художественные приемы, механики, способы трансляции экранных образов героев романа «Отцы и дети» в разные временные эпохи.

**Задачи исследования.** Для достижения поставленной цели исследования были сформулированы следующие задачи:

- изучить понятие «художественный образ», его сущность, особенности и характеристики;
- определить характерные черты кинообразов главных героев разных исторических периодов в России;
- изучить специфику экранизации литературных произведений;
- проанализировать образы героев в экранизациях произведения «Отцы и дети».

**Научная новизна исследования.** Научная новизна данного исследования заключается в изучении способов воссоздания образов главных героев контексте того или иного времени, той или иной эпохи.

**Практическая и теоретическая значимость работы.** Результаты исследования могут быть использованы на лекциях по изучению отечественного кинематографа, его влиянию на формирование предпочтений, взглядов и воспитания разных поколений, при подготовке практических

пособий для начинающих кинематографистов, служить практическим руководством для режиссёров и операторов, монтажеров кино на разных этапах работы над созданием фильма.

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

Результаты проведенного исследования имеют значение для формирования способов создания будущих экранизаций, т.к. на производство собственных кинокартин в стране, воспроизводящих национально ценные образы, востребованы.

**Методология исследования.** Ввиду синтетической природы кинематографа в работе использован междисциплинарный подход. Методологической основой выпускной работы послужили такие методы, как: метод наблюдения, позволяющий в ходе изучения кинокартин выявить особенности формирования образов; описательный метод был применен для деконструирования используемых в кинофильмах художественных образов; метод художественного анализа; сравнительный метод, который позволил выявлять сходства и различия экранизаций разного периода.

# РАЗДЕЛ 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

## 1.1 Художественный образ как феномен

Современные исследования в области культуры и искусства так или иначе опираются на такое понятие как «художественный образ», который, в свою очередь, является основой для понимания выразительных и изобразительных особенностей любого произведения в любом виде искусства.

В Советском энциклопедическом словаре дается наиболее емкое определение данного понятия: «Образ... результат и идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека. Образ на чувственной ступени познания – ощущения, восприятия, представления; на уровне мышления – понятия, суждения, умозаключения. Материальной формой воплощения образа выступают практические действия, язык, различные знаковые модели. По содержанию образ объективен в той мере, в какой он адекватно отражает предмет» [26].

Можно предполагать, что образ – это один из видов знака, следуя из его понятия, представленном в словаре: «идеальная форма отражения предметов». Это говорит о том, что образ имеет материальное соответствие, т.е. может быть представлен в материальном виде.

Знаки, в свою очередь, имеют предметное и смысловое значения. Предметное значение, чаще просто значение, – это объект, который обозначается (или представляется) знаком. Смысловое значение – это выражаемая знаком характеристика объекта, представителем которого является знак, т.е. информация об этом объекте. Информация разделяется на два типа:

- смысл знака – информация, выраженная в языке, которая позволяет отличать предметы, являющиеся значением знака, от всех других предметов;
- зрительный образ или идея (интуитивное представление).

Из этого следует, что смысловое значение может включать одновременно как идею, так и смысл, а также может быть только смыслом или только идеей.

Советский и российский ученый Юрий Васильевич Ивлев в своей работе выделил три типа знаков:

- знаки-индексы, связанные материально с представляемыми ими объектами, например, как причина со следствием. Так, дым из окна сообщает нам о пожаре, мешки под глазами – о ненормированном сне, наличие одышки – о сбите дыхания;
- знаки-образы, способные самостоятельно нести какую-либо информацию о предоставляемых ими объектах (чертеж, географические карты, картины), так как они находятся в отношении подобия с обозначенными объектами;
- знаки-символы, не связанные причинно и не сходны с представляемыми объектами [14].

Следует отметить, что в случае, когда знак является сложным, т.е. когда значение представляемого объекта само по себе выступает знаком для чего-либо, образ может восприниматься и в качестве символа, и в качестве знака. Для примера отлично подходит изображение голубя на картине. В контексте картины нарисованный голубь является образом реального голубя, но если его рассматривать в рамках христианской традиции в живописи, то сам голубь является символом Святого Духа. В таком случае, если бы картина была создана по христианской мировоззренческой традиции, то первоначально изображение голубя воспринимается в качестве одного из символов веры, а не в качестве представления реального голубя.

В основном в коммуникации друг с другом люди, как правило, используют знаки-символы. Для того, чтобы система символов могла

отразить реальность, брав во внимание их природную необусловленность и непохожесть на представляемый предмет, человеку следует однозначно и понятно определить значение каждого символа и их соотношение друг с другом. «Язык» – именно так называется полная система таких соотношений.

Первостепенно человек принимал и передавал информацию с помощью образов, что можно наблюдать и в животном мире (некоторые виды черепах используют свой язык в качестве приманки, создавая активные движения и, таким образом, приманивая пищу), но образное представление реальности уступает символическому в двух важных моментах. Во-первых, образное представление недостаточно достоверно, может произойти непонимание, какой конкретно элемент образа нам интересен и в каком контексте. Как пример можно рассмотреть рисунок огня, который может иметь несколько значений, соответствующим словам: «огонь», «пожар», «огнеопасные вещества», «костер» и т.д. Во-вторых, воссоздавать образы для передачи подобия представляемого предмета намного сложнее и дольше.

По мере развития письменности, а именно иероглифической, прослеживается закономерность последовательной смены знаков, имеющих больше подобия с представляемыми предметами (знаков-образов), на знаки, которые уже не имеют очевидное подобие, но обладают более простым написанием и более строгим разделением по грамматической функции (знаки-символы).

Не смотря на свою сложность и обширность, знаки-образы все же имеют преимущество в выразительности перед знаками-символами. Это объясняется тем, что образ обладает менее объективным отражением действительности, чем символ. Связано это с расхождением взаимодействия этих типов знаков с представляемым предметом. Какие-либо связи в символе происходят исключительно под влиянием человеческого сознания, поэтому для того, чтобы стать элементом коммуникации, символу необходимо транслировать значение, понятное и знакомое всем членам группы, в рамках которой он используется. В ситуациях, когда символ имеет индивидуальные,

персональные значения для человека, эти самые значение не будут передаваться при коммуникации, т.к. символ отражает только объективный, социально установленный смысл несмотря на то, что в естественном языке он и не является однозначным.

Связь образа и представляемого предмета происходит через подобие – явление, у которого может быть неоднозначное толкование, т.е. трактовка имеет субъективный характер, поэтому помимо установленного значения образа человек способен выражать и связанные ассоциации. Ассоциации, в свою очередь, могут быть отчасти поняты человеком, принимающим образ, а отчасти могут быть подменены его личными ассоциациями. Не считая собственного значения представляемого предмета, образ также может включать в себя и восприятие (отношение) к данному предмету.

Однако использование в процессе коммуникации данного подобия, а именно замена представляемого предмета образом, следует учесть, что подобие должны быть понятно другому человеку, который также участвует в коммуникации, используя данный образ как альтернативу. Такой метод существенно уменьшает возможности использования отношения подобия в интеграции образов в коммуникации, т.к. образ, который непонятен и мало знаком, будет выступать в качестве символа.

На сегодняшний день культура создает сущность предмета через его предназначение, следовательно, именно сходство предметов по предназначению и предлагается верным в нашей культуре, но оно представляется одним из многих, а не врожденным для человека. Это можно наблюдать в педагогической деятельности, когда детей требуется обучить «правильной» классификации предметов, тем самым социализируя в смысловом пространстве культуры. В свою очередь «правильно» социализированные люди будут производить ожидаемую в качестве «нормальной» реакцию, а реакция не «нормальная» будет следствием сложностей в процессе манипулирования приобретенным социальным опытом персоной.

Иначе говоря, из-за всеобщего условного соглашения относительно подхода к пониманию подобия предметов и к сегментированию главных и незначительных характеристик предметов, всеобщим сознанием создается некоторый основной комплекс черт предмета, который является достаточным и существенным для формирования правдоподобного образа. Разумеется, точность этого условного соглашения делает эту область неопределенной, но в действительности любой предмет можно изобразить с помощью минимального количества черт таким образом, чтобы подавляющему большинству зрелого, психически здорового общества было ясно и понятно, что конкретно транслируется. Таким образом, общество способно задавать «стандарты» использования не только знаков-символов, но и знаков-образов.

Стоит отметить, что придерживание этих «стандартов» обусловлено только в том случае, когда главной задачей коммуникации, в которой средством передачи информации оказывается образ, является трансляция как можно более точной отсылки к представляемому объекту и производство наиболее клишированных и стереотипных ассоциаций, происходящий из одной культуры с этим объектом. Из этого следует, что придерживаться объективности и достоверности невозможно, т.к. стандарты применения знаков-образов являются приблизительными и не точными. К тому же, для данной задачи существует более ясный и гибкий язык символов.

Применение образов в коммуникации объясняется тем, что с их помощью можно транслировать как объективную, так и субъективную информацию о предмете, специфику его восприятия и отношения к нему конкретного человека. Образы используют не только для передачи какой-либо информации о представляемом объекте, но и о человеке, относительно этого объекта. Ничего, кроме как образа, не позволяет сделать подобное.

Художественный образ относится к одну из видов образа, и в таком случае имеет все те же свойства, что характерны любому образу. Но не смотря на это он имеет собственную специфику. Она связана с тем, что термин «художественный образ» напрямую связан с искусством, которое

представляет собой отображение действительности с помощью художественных образов. Из этого следует, что сущность специфики художественного образа равносильна сущности специфики искусства в сравнении по отношению к другим формам человеческой деятельности.

Любой образ так или иначе имеет творческое зерно, это также касается и тех образов, что появляются в сознании человека вследствие отражения окружающего мира. Это происходит из-за того, что итог отражения предмета внешнего мира в человеческом сознании никогда не будет его точной копией.

Но следует отметить, что не каждая творческая деятельность, даже если творчество является основным параметром этой деятельности, считается искусством. Это возможно из-за неоднозначного объективно-субъективного характера любого образа, следовательно, и из-за вытекающей отсюда проблемой соотношения двух этих составляющих.

Если образ более субъективен, то у него больше шансов быть понятным большинству. Если образ более объективен, то его способность что-либо выражать стремится к нулю. Ситуация, когда выразительность и общепонятность достигают максимального результата, невозможна, поэтому при создании образа необходимо найти некоторый оптимум, который дает возможность полноценно и понятно доносить информацию.

Преимущественно резко данная проблема прослеживается в тех случаях, когда происходит публичная презентация образа, потому что человек, который воспринимает образ, не имеет возможности обратиться за «истинным» толкованием того, кто создал этот самый образ. Все это подталкивает к потребности концептуального подхода, который гарантировал бы общепонятность образов. Такой подход есть – и это универсализация форм выражения или формирование единых правил, согласно которым будет происходить создание образов. Данный метод способствует установлению конкретных правил для всех, что позволяет организовать максимальную понятность различия субъективных связей к объектам создателей образов

этих объектов. Полная универсализация форм выражения создает условия полной «прозрачности» смыслов в общественном сознании.

Такого рода творческая деятельность, а именно творчество, которое создает образы по заданным параметрам, регулирующим форму выражения, что позволяет образам быть понятными и ясными для всех, и является искусством. Так как специфика правил подвластна особенностям восприятия и материалу, искусство вынуждено делиться на составляющие, которые отличаются по видам образов, с которыми они взаимодействуют. В свою очередь образы, которые подчиняются и создаются по правилам того или иного искусства, называются художественными.

Виды искусства, выражение и изображение в которых преимущественно осуществляется с помощью зрительных образов, именуется изобразительными. Главное отличие изобразительного искусства от других видов сосредоточено в том, что образ транслируется с использованием изображения. Это подтверждает наличие некоторого зрительного материала, которое применяется для создания материального подобия какого-либо предмета или явления. Все виды изобразительного искусства классифицируются на основе способа транслирования образа, характера его восприятия и материала, с помощью которого представляется образ [10].

Таким образом, можно сказать, что образ – это отражение информации объекта в сознании человека через его подобие, которое выражается с помощью изобразительных средств, присущих специфике кинопроизводства. Чтобы образ считался необходимо задать особый «язык», правила, систему транслирования, учитывая то, что эта система должна быть доступной и общепонятной, чтобы стать элементом коммуникации.

## 1.2 Образы главных героев в отечественном кинематографе

Во второй половине двадцатого века изменения в обществе, которые связаны с процессами демократизации «оттепельной» эпохи, привнесли значительные изменения эстетической составляющей кинопроизводства. На смену идеализированной модели советского человека, которая сконцентрирована на коллективизме, трудовом энтузиазме, патриотизме и почти не содержащая индивидуальных черт, формируется новый образ героя, основанный на иных ценностях. Эти ценности никак не противоречат национально-культурной идентичности, но занимают значительную роль в обогащении и разнообразии образа героя периода «оттепели», т.к. происходит переосмысление личности человека.

В работах 60-х годов рождается центральный персонаж с богатым внутренним миром и уникальным личностным складом. В первую очередь данные работы рассказывают о человеке и транслируют этический гуманизм, что повлияло на появление такого определения как «соцреализм с человеческим лицом». Крайне не принималось насилие над личностью, главным приоритетом была человечность. Стоит отметить, что с мировоззренческой позиции деятелей искусства в 60-е духовность противостояла материальному, а индивидуальность – массе. Человек характеризовался богатым внутренним миром, талантом, выраженными уникальными чертами, был направлен на гармонию жизни и противодействовал жестокому миру. Интеллигенция и духовность – понятия, которые стали основополагающими в создании кинообразов тех лет [3].

Кинематограф 50–60-х годов транслирует трудовые будни людей, их повседневную жизнь, переживание и мысли. При этом в формулировке проблематики ведущих кинокартин проявляются основные ценности и установки советского времени: преданность и любовь к Родине, безвозмездная помощь другим, поиск смысла жизни, идея нравственного преображения личности и т.д. Произведения шестидесятников в отличие от произведений 30-х и 40-х годов не приветствуют монументальность и

парадность, что характерно для кино того времени, а придерживаются достоверной трансляции реальности. Режиссеры 1960-х годов вводят новые приемы и экспериментируют с формой (ассоциативный монтаж, динамика движений камеры, смысловые детали, игра с тенями и светом, крупный план, монтажные и оптические эффекты, ракурсная съемка и т.д.), что осуществляет точную передачу более тонких деталей межличностных отношений и характеров.

Следовательно, на место отличительных типажей из прошлого времени приходит настоящий, живой человек. В кинофильмах периода «оттепели» атмосфера превалировала над сюжетом, посредством созданием режиссерами осязаемых и точных кинообразов. Пример такого образа можно найти в фильме Марлена Хуциева «Весна на Заречной улице» 1964 года. Главный герой – простой рабочий Саша Савченко, который ведет довольно разгульный образ жизни, влюбляется в школьную учительницу. Именно любовь побудила молодого человека переосмыслить свою жизнь и добиться признания девушки. Образ Саши Савченко правдивый, настоящий, способный совершать ошибки, неправильные поступки, что очень ярко отличает его от идеализированного образа 30-х и 40-х. Следует отметить, что изменения, происходящие в душе простого рабочего, основываются на ценностных установках культуры. Духовное преобразование становится смысловой основой фильма. Добиться взаимных чувств от девушки герою удастся путем стремления к духовному и интеллектуальному росту, демонстрацией самоотверженности в труде, а не с помощью материального состояния. Стоит выделить еще тот факт, что пафос коллективизма, который считается безусловной характеристикой производственной тематики отечественного кинопроизводства, теряет свое столь яркое выражение в данном фильме. Но тем не менее сцены промышленного труда транслируются с бескорыстным уважением и почтением к общему делу на благо страны. Это происходит с помощью ряда операторских приемов: общие и крупные планы, мерный ритм, монументализация и т.д.

Еще один фильм М. Хуциева того же года «Мне 20 лет», который наиболее достоверно отражает эстетику «жизни такой как она есть», состоит из любовных и духовных переживаний героев, размышлений о смысле жизни, проблемами отцов и детей, семейными взаимоотношениями. Являясь показательным примером оттепельного кинематографа, данное произведение предельно полно отражает желание режиссеров того периода передать сложность человеческой персоны. Главные герои – друзья с разными судьбами и характерами. Николай – сообразительный, образованный, с тонким чувством юмора человек. Коля преодолевает сложный духовный путь от беззаботного, жизнерадостного парня до вдумчивого, размышляющего о жизненных проблемах человека. Сергей, недавно вернувшись из армии, находит работу и решает поступать в энергетический институт. Все у молодого человека устроено и продумано, кроме одной составляющей – личной жизни. Слава – молодой отец, преданный семейный человек. Впрочем, судьбы героев остаются с недосказанностью. М. Хуциев не преподносит как героям, так и зрителям готовых решений. Они должны самостоятельно пройти трудный жизненный путь, в которой дружба – это надежная опора, что подтверждает один из героев фильм, произнося простую истину: «Ничего не страшно, если ты не один. И у тебя есть во что верить. И, просыпаясь утром, знать, что стоит начинать этот день».

В кинофильме «Я шагаю по Москве» Георгия Данелия всего за один день в сюжете, мы узнаем о героях практически все. В картине показан собирательный образ молодежи 1960-х годов, которая находится в стремлении к чему-то, понимающая, талантливая, уверенная в будущем. Герой Коля – жизнерадостный, открытый, готов ко всем прийти на помощь; Володя, наоборот, скромный комсомолец, начинающий писатель, простой и обыкновенный парень; Алена – мечтательная, красивая девушка. За исключением комедийного характера фильма, отчетливо транслируется образ города – комфортный и открытый как для гостей столицы, так и для ее жителей; наблюдается простота общения между незнакомых друг другу

людей; доброта и вежливость простых горожан показана как норма времени. Кинофильм создает ощущение душевного соответствия и дружелюбия в обществе. Кинематограф периода «оттепели» также привнес изменения и в художественно-образные устои военно-патриотических фильмов. Большинство кинокартин, относящихся к данной теме, транслируют принципиально новый образ героя. Нередко этими самыми героями становились простые мальчишки, которые навсегда простился со своим детством. И облик триумфаторов больше не исчерпывался отвагой, убежденностью и патриотизмом. Русского богатыря на экране сменил советский интеллигент, который абсолютно не готов к войне. Теперь героические подвиги рассматриваются через призму исключительно человеческого, ссылаясь на внутренний мир простого солдата.

В фильме «Баллад о солдате» Григория Чухрая, снятом в 1959 году, показан светлый и чистый образ настоящего русского солдата – неискушенного и совсем юного парня Алеши Скворцова. В кинокартине внимание уделено не на героический подвиг героя, а на его человеческие качества, раскрывающиеся на протяжении всего фильма. Алеша признается генералу, что подбил два вражеских танка, потому что струсил. Он сделал это не по призыву вождя, а в целях самообороны – он спасал свою жизнь.

Стоит обратить внимание и на персонажа фильма «Отец солдата» Николая Чхеидзе, который совершенно не похож на идеализированный образ героя, которого изображали на плакатах в 40-е. Георгий, главный герой, храбрый, искренний, честный человек с добрым сердцем. На фронте он заменил отца каждому солдату, внушая надежду и веру в победу, благодаря своему сильному и непоколебимому характеру. Высокая нравственность Георгия проявляется в каждом его действии, в бесконечной любви к родной земле, к сыну и в отношении с товарищами на фронте. Перенеся смерть сына, герой не становится озлобленным, а достойно и мужественно принимает удар, ведь защита Родины для него превыше чувств. Сохранение человеческих качеств в нечеловеческих условиях – основная мысль, которая

заложена в художественно-образную составляющую данной кинокартины.

Великая Отечественная война осталась позади, но ее последствия, опыт катастрофы и победы со слезами на глазах заставляли жить дальше, смотря в будущее с надеждой. Современникам верилось, что Советский Союз неминуемо движется в сторону большого мира, и это вдохновляло экспериментировать, созидать и особенно мечтать [13].

Далее эпоху оттепели сменяет, так называемая, эпоха застоя, которая заняла период 70-х и 80-х годов. Именно в эти годы снято большинство самых популярных советских фильмов. Вместе с расцветом коммерческих жанров создают свои шедевры и режиссеры авторского кино. Кинематограф застоя, в отличие от оттепельного периода, является крайне разнородным.

Стоит отметить, что в этот период с экранов исчезают идеализированные и возвышенные образы 1960-х годов. Главные персонажи – это простые советские граждане, которые живут в достаточно конфликтной и сложной реальности. Поведение таких новых героев подвластно не возвышенным идеалам, а повседневными обстоятельствами, складывающимся из их окружения: друзья, коллеги, родственники и бытовой образ жизни. Именно обстоятельства, не поддающиеся никакому влиянию, и становятся для героев объектом противодействия. Мир для них не стабилен, а государство, как идеологический ориентир, постепенно теряет свою значимость.

Собирательный кинообраз 70–80-х годов – это мужчина средних лет, у которого, на первый взгляд, есть все для счастливой жизни: семья, работа, квартира, друзья, но несмотря на это он чувствует себя глубоко несчастным. В эпоху застоя практически исчезают цельные и однозначные характеры. Это распространяется не только на интеллигенцию, но и на простой народ, живущий в деревнях, который, казалось бы, выступал символом надежности и стабильности. На период 70–80-х годов выдалась масштабная урбанизация государства, что послужило оттоком населения из деревень в города, что можно считать как потерю крестьянской культуры. Научно-технический

прогресс уничтожает не просто старый уклад жизни, но и тот природный мир, в котором он всегда существовал. Конфликт между деревней и городом становится все более непримиримым и очевидным, поэтому в новые времена положиться возможно только на самый ближний семейный круг. Герои фильмов уже не преследуют цели встроиться в обыденную и правильную жизнь, они по-настоящему желают какого-либо праздника или торжества. Основной темой кинематографа эпохи застоя становится интеграция отдельной личности в сложноорганизованный социальный контекст [36].

Для наглядности стоит обратиться к кинофильму Василия Шукшина «Калина красная» 1973 года. Это история о простом запутавшимся человеке – Егоре прокудине, который потерял связь с родной землей. Но несмотря на это герой находит силы встать на верный путь, обратившись к глубокому и настоящему чувству. В. Шукшин изображает образ крайне неоднозначной персоны: в нем сосуществуют добрая русская душа, стремящаяся к покаянию, и образ жизни заключенного. Преступления, которые совершает главный герой, происходят не по собственным желаниям, а из-за неверного жизненного пути, который когда-то выбрал. Именно Любовь Байкалова, любовный интерес героя, замечает в Егоре человека, заслуживающего поддержки и сострадания. Она – воплощение искренности, скромности и женственности. Благодаря Любе главный герой находит желание меняться в лучшую сторону и старается забыть о прошлом. На протяжении всей кинокартины происходит внутреннее обновление героя: он отказывается вернуться в криминальную группировку и принимает решение в пользу простой рабочей жизни в деревне.

Фильм «Отпуск в сентябре», снятый Виталием Мельниковым в 1979 году, показывает противоречивый и сложный образ героя, который не в состоянии определиться со своим местом в мире. Виктор Зилов к своим 27-ми годам добился практически всего: новая квартира, хорошая работа, преданные друзья, красивая жена, любимое дело – охота. При этом герою всего этого оказывается недостаточно, т.к. он не знает, чего хочет от жизни.

Виктор – эгоист, непредсказуем и переменчив, потребительски относящийся к женщинам. Безразличие ко всему, отсутствие морально-этических принципов, тоска и уныние, вечный самоанализ, отсутствие гармонии с окружением, людьми и самим собой приводят к плачевному исходу – потере всего и всех, кто был дорог и важен главному герою. Только утиная охота доставляет ему удовольствие, в ней он видит спасение, считая все остальное фальшивым и ненастоящим.

Размышляя о многогранности человеческой персоны, режиссеры часто обращаются к проблеме счастья. Человек в поисках своего счастья становится темой философско-метафорического фильма А. Тарковского «Сталкер» 1979 года. В рамках жанровой структуры художественного произведения персонажи направляются в загадочную комнату, исполняющую желания. В результате никому не удастся осуществить свои планы. Однако художественно-образный строй фильма позволяет усвоить идею автора о вечных проблемах саморефлексии, о неисчерпаемости внутреннего мира человека и о невозможности полного понимания самого себя. В состоянии подобной неопределенности оказываются и персонажи фильма «Солярис» (А. Тарковский, 1972). Отправляясь в космос (в будущее) они сталкиваются со своим прошлым, которое вызывает пугающие чувства и от которого невозможно избавиться. Остается только смириться с ним и жить дальше.

Какой образ героя транслируется уже в наше время?

Прежде всего, стоит обратить внимание на ряд фильмов, в которых центральными героями являются героические образы прямоком из советской эпохи (или предыдущих периодов истории). Так, фильм «Легенда №17» Николая Лебедева, снятый в 2012 году, рассказывает о талантливом хоккеисте Валерии Харламове и выдающимся тренере Анатолии Тарасове. Документальные историко-биографические факты достижений героев советского спорта не делают из них абстрактные и идеальные образы. Мы видим беспокойных, страстных и живых людей. Примечательно то, что стиль фильма вдохновлен эстетикой советского кинематографа. Подобные

ностальгические сюжеты, которые относятся к героическому российскому и советскому наследию, можно наблюдать в таких фильмах как «Время первых» Д. Киселева, «Ледокол» Н. Хомерики, «Герой» Ю. Васильева, «Адмирал» А. Кравчука, «Гагарин. Первый в космосе» П. Пархоменко и т.д.

Также следует отметить еще одну серию произведений, формирующих образ героя, основываясь на реалии современности. Показательной кинокартиной данного направления является фильм «Географ глобус пропил» 2013 года, срежиссированный Александром Велединским. Образ, транслирующий уважаемого человека, создающий будущее поколение страны – учитель, теряет свою значимость. Главный герой – интеллеktуал-неудачник с обреченными планами на жизнь, который лечит свои проблемы с помощью алкоголя. Но при всем при этом он не лишен таких человеческих качеств, как тяга к духовному, как любовь к поэзии и родной земле. Герой покорно продолжает свою деятельность, пытаясь хоть чему-нибудь научить своих не прилежных учеников.

Стоит обратить внимание, что современный российский кинематограф все меньше желает использовать людей рабочих профессий и рабочих как прообраз типовой модели, что было свойственно эпохе советских фильмов. На сегодняшний день в большинстве случаев транслируется образ успешных людей: бизнесменов, обеспеченных материальными благами, представителей криминала, авантюристов, и т.д. Материальное богатство становится показателем успеха в современной жизни. Примером такого героя может служить Макс в фильме Петра Прыгунова «Бездуховные». Макс – это молодой успешный менеджер, который может позволить себе абсолютно все. Ему нравится жизнь в ночных клубах, беспорядочные связи с девушками и другие развлечения. И несмотря на критические и даже патриотические высказывания героя, художественно-образная система и сама драматургия формирует вполне привлекательную модель такого поведения и образа жизни, наполненной лицемерием, жадностью, предательством, алкоголем и наркотиками, пошлостью, навязчивым желанием потреблять и разрушать.

Герой красив снаружи, но внутри отсутствует какая-либо красота. Современный кинематограф наполнен подобными образами сомнительных героев, с неопределенным отношением к миру и размытой системой ценностей [27].

Из этого следует, что нет смысла говорить о единой и образцовой модели в современном кинематографе. Идеалы, характерные для эпохи советского кино, остались в прошлом. Но встречаются вариативные модели, демонстрирующие разнообразие поведения и взглядов.

### **1.3 Экранизация как перевод художественного образа на экран**

Стремительное развитие науки и техники привело к появлению новых направлений в искусстве. Кинематограф является одним из самых молодых видов искусства, который зародился в XIX веке, прошедший определенный путь развития – от немого черно-белого кино длиной в несколько секунд до современных аудиовизуальных кинокартин с множеством спецэффектов. По мере своего становления кинематограф приобрел свои характерные жанры и направления. Одним из самых распространенных видов кино на сегодняшний день является экранизация. Экранизация – это создание фильма на основе какого-либо произведения театрального искусства или литературы, не предназначенного специально для кино, а также сам этот фильм [23].

Рассматривая данное направление кинематографа, рассуждение невольно склоняется к терминам перевода, а если быть точнее, то перевода литературного языка на язык визуальных образов. У данного подхода существуют некоторые неявные предпосылки, которые могут ограничивать возможности его осмысления.

Во-первых, в предложенном выборе между литературным источником и экраном воплощении литературного источника предпочтение отдается первому варианту, т.к. экранизация воспринимается как копия оригинала, «вторичный» или сопутствующий материал.

Во-вторых, сравнение литературного источника и его

экранизированного образа вынуждает прибегнуть к оценочной деятельности сходств и различий. В конечном итоге формируется своеобразный набор стереотипов, который осуществляет утверждение или критику экранизации, основываясь на их близости (следование оригиналу) или, наоборот, принципиального отличия (свободная интерпретация).

В-третьих, следуя тому, что экранизация подразумевает перевод образов литературного произведения на кинематографический язык, появляется лингвистическая модель языка. Поэтому, даже в тех случаях, когда речь идет о различии между экранизацией и «оригиналом», отношение сходства в любом случае становятся преобладающим. Из этого следует, что если рассматривать экранизацию с точки зрения перевода, то этот перевод нуждается в собственном обосновании «истины оригинала». С другой стороны, также важен еще один момент, когда экранизация связана с поиском «истины языка», т.е. определенных методов кинематографа, которые помогают кинофильму повествовать «тоже самое», но в некоторой языковой среде, что условно можно описать как форма выражения. Однако в обоих данных случаях истина оригинала обязует от кинокартины создания некоторого соответствия [1].

Известный лингвист, педагог и литературовед Роман Осипович Jakobson выделил три способа перевода: внутриязыковой, межъязыковой и интерсемиотический [40].

Внутриязыковой перевод или переименование предполагает интерпретацию вербальных знаков за счет других знаков одного и того же языка. В данном случае для передачи информации используют синонимичные слова и парафразы. Межъязыковой перевод является переводом в прямом смысле слова, а именно интерпретацией вербальных знаков посредством какого-либо другого языка. Как раз таки этим способом и пользуются переводчики всего мира, донося устную или письменную информацию с незнакомого языка на родной язык человека.

Под интерсемиотическим или межсемиотическим переводом

подразумевается интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем. Советский лингвист и языковед Ольга Сергеевна Ахманова, являясь автором-составителем Словаря лингвистических терминов, рассматривала интерсемиотический перевод как передачу данного содержания не средствами того же или другого естественного (“словесного”) языка, а средствами какой-либо несловесной семиотической системы, такой как хореография, музыка и т.п., с одной стороны, и информационно-логистических языков – с другой [2].

Отличительной чертой интерсемиотического перевода является то, что он взаимодействует с двумя и более знакомыми системами, например, языковой и хореографической или вокальной, или изобразительной и т.п. Другими словами, литературное произведение транслируется с помощью балета, национального или другого танца, театральной постановки, музыкального произведения, представляется на художественных картинах или фотографиях. Для примера можно рассмотреть создание либретто для оперы «Борис Годунов» по одноименной трагедии А. С. Пушкина композитором М. П. Мусоргским. Позволительно предполагать, что музыкант отчасти занимался интерсемиотическим переводом.

Экранизация литературно-художественного произведения по праву считается одним из видов интерсемиотического перевода. В этом контексте роль переводчика исполняет режиссер, стремясь перенести мысли и идеи автора на экран. Ему приходится принимать факт неизбежности потерь, определить от каких текстовых компонентов следует отказаться, чтобы передать в чистом виде именно ту информацию, которую он посчитал наиболее важной.

Советский и российский переводчик Николай Константинович Гарбовский в своем труде «Теория перевода» затрагивает тему недостоверности художественного перевода. Он обращает внимание на одну из важнейших черт перевода, которая лежит в основе большого количества недоразумений как теоретического, так и практического плана: довольно

часто предполагают, что перевод – это процесс воссоздания реальности, описанной в оригинале. Но на самом деле вместо вторичного воспроизведения действительности, которая уже была воспроизведена автором оригинала, происходит представление системы смыслов, находящуюся в оригинале, инструментами иной семиотической системы [6].

Важное отличие литературного произведения от кинематографа состоит в том, что первое заключается в письменной форме, в то время как повествование и описание сюжета кинокартины основывается на звуковых эффектах (музыка или звучащая речь). Из этого следует, что различие представлено в форме слова, – письменного или устного. В кинопроизводстве выделяются следующие элементы: реплики героев или диалог между ними, возможный закадровый голос, интонация и тембр голоса, мимика, движения и жесты, музыкальное сопровождение, спецэффекты, освещение, цветовое оформление, ракурс, план и др. Авторской речью обычно пренебрегают, уделяя незначительное внимания, в пользу описания какого-либо объекта, субъекта или действия с помощью невербальных средств.

Литературные образы и образы, создаваемые в кино, также имеют различия: зрительно-словесные и умозрительные. В данном случае под образом понимается, во-первых, явное, наглядное представление о ком-либо или о чем-либо, возникающее в воображении человека. Во-вторых, образ является обобщенным характером, типом или же самим персонажем, созданным сценаристом, писателем, художником и т.п., который воплощает в себе какие-либо характерные черты. Зритель, в отличие от читателя, имеет ряд преимуществ, потому что по большей части ему нет необходимости пользоваться воображением, поскольку в кинокартине преобладают зримые образы. Но это не отменяет того факта, что зритель остается с потребностью интерпретации транслируемых ему образов.

В процессе передачи вербального текста на экране невозможно игнорировать его рациональное дробление на части для выявления

элементов, которые необходимы для трансляции образов, стилистики и повествования, основанных в литературном произведении. Примером может служить четырехсерийный фильм Сергея Федоровича Бондарчука, снятый по одноименному роману-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир», который, в свою очередь, в 1969 году был удостоен премии «Оскар» за лучший иностранный фильм. Режиссеру, совместно со съемочной командой, удалось детально воссоздать быт того времени, в котором происходят действия в произведении.

В процессе чтения книги у человека рождается свое персональное понимание сюжета, замыслов создателя, возникают и устанавливаются в сознании образы героев, отличные от представлений других людей. Именно поэтому экранизации, содержащие определенное видение режиссера (интерпретатора), вызывают чувство неудовлетворенности у людей, которые высоко оценили первоисточник. Точки соприкосновения зрителей с подобным кинокартинам возникают на фоне установления подобий и различий с художественным текстом. Как правило, чем больше схожесть, тем лучше мнение о фильме.

Понимая, что критика своего кинофильма неизбежна, продюсеры все же продолжают создавать экранизации литературных произведений. У этого решения есть несколько причин: во-первых, за основу берется уже написанный сюжет, во-вторых, заранее predeterminedены высокие кассовые сборы, т.к. за основу берутся мировые бестселлеры или классика, которые полюбились людям. Независимо от бережного отношения к оригиналу и нежелание какого-либо его изменения, общество не прекращает посещать киносеансы с экранизациями их любимых произведений в надежде, что они увидят те же образы, которые формировались у них на протяжении всего чтения, и вновь почувствуют уже знакомые эмоции и ощущения от книги. Еще одним основанием для просмотра экранизированного произведения является сравнение степени схожести текстового оригинала и его визуальной интерпретации, которое сопровождается живым обсуждением [18].

Различают несколько видов экранизаций по степени их приближенности к литературному первоисточнику:

а) Прямая экранизация или буквальное переложение. В данном случае режиссер в полной мере переносит сюжеты, героев, образы литературного текста на экран, при этом полностью сохраняя все имена, названия объектов и мест действий оригинала. Для примера данной экранизации подойдет фильм «Тихий Дон» Сергея Аполлинариевича Герасимова, снятый на основе романа М. А. Шолохова;

б) Экранизация по мотивам художественного произведения. В подобного рода экранизациях содержится соответствие с первоисточником, остается основная линия сюжета из оригинала, но также присутствуют незначительные изменения некоторых деталей литературного произведения или же их отсутствие вовсе. Ко всему прочему режиссер, как создатель кинофильма, вправе вносить что-то новое, т.е. произвести авторское прочтение исходного текста.

Двухсерийный фильм «Мэри Поппинс, до свидания», снятый под режиссурой Леонида Александровича Квинихидзе в 1984 году, основывается на сказочной повести английской писательницы Памелы Трэверс. Кинокартина снята на русском языке и была экранизирована по переводу языка оригинала (английского) на русский. В данном случае, мы можем наблюдать двойной перевод: письменный художественный перевод с одного языка на другой и интерсемиотический перевод – транслирование литературного произведения на экране. И тем не менее режиссер привнес свое видение, дополнив повествование несколькими сценами, которых не было в литературной основе;

в) Киноадаптация. Специфика данного вида экранизации заключается в том, что режиссер лишь основывается на первоисточник, не ведет точное следование оригиналу, а создает совершенно новое, самостоятельное произведение, конечно же, опираясь на литературный текст. Примером киноадаптации является фильм Марты Файнс «Онегин» 1998 года. В данной

картине режиссер принял решение заменить поэтические строчки на прозу, но это не помешало донести до зрителя основные смыслы, заложенные в первоисточнике [37].

В те моменты, когда речь заходит о принципах интерсемиотического перевода и удачной адаптации, то нельзя ответить однозначно на этот вопрос. Уже многие годы не прекращаются споры о верном способе перевода: вольном или буквальном. В случаях перевода текстов из технических областей особо уместен тщательный, дословный способ, т.к. его главная задача – досконально точно передать содержание оригинала. В случае перевода художественного материала необходимо соблюдать баланс: придерживаться основных идей и смыслов первоисточника и профессионально, не во вред оригиналу вносить новое, авторское, персональное прочтение. На данный момент многие языковеды склоняются к одному общему мнению, что основная цель перевода – транслировать особенность, уникальность художественного произведения и максимально передать те ощущения, эмоции, чувства, которые автор вложил в свои труды. Именно этот принцип (отражение «духа» книги) и лежит в основе успешной экранизации.

Из всего вышесказанного следует, что рассуждать об экранизации, используя терминологию перевода, возможно и уместно в тех случаях, когда внимание сконцентрировано именно на моменте непереводаемости, т.е. то, для чего не может быть подобрано соответствия, – любое сходство является неудачным. Данная ситуация приводит к другому моменту: подражание рассматривается не как имитация или копирование, а как определение иного в языке (предполагаемый перевод, который находится в тексте «между строк»). Данный перевод способен уловить смыслы, образы, которые изначально не предполагались в оригинале, или опыт, который существенно теряется в переводе. Следовательно, коммуникация появляется не на уровне знаков языка и не между системами знаков, а между непохожими друг на друга характерами опыта. Такое различие проявляется более характерно,

когда дело касается кинопроизводства, предлагающее не просто иной язык, а в первую очередь иной опыт самого восприятия.

Для того, чтобы утвердить понятие опыта, необходимо для начала переосмыслить понятие знака. Если литературные установки предполагают создание образа по подобию риторической фигуры, т.е. основываясь на лингвистических знаках, то кинематограф отчетливо склоняется к преобладанию изменчивых образов, как предполагал Ж. Делез (образ-действие, образ-время, образ-аффект и т.д.), над лингвистическими знаками [9]. Данные образы представляют собой отголоски социального опыта, более значимого для экранизации, чем «истина первоисточника». Перевод, который основывается на «истину языка» или «истину первоисточника», всегда склоняется к знакам, т.к. именно с помощью знаков устанавливается та или иная система соответствий. И когда мы наблюдаем в экранизации знаки литературного оригинала, то именно по ним воссоздаем процесс чтения кинофильма. Это приводит к тому, что мы неосознанно лишаем произведение возможности развития исходного материала, восприятие которого пропадает точно так же, как и его популярность.

Кинематограф является преимущественно социальной технологией, а не технологией производства, в отличие от литературы. Вследствие этого, кинофильм устанавливает коммуникативный элемент языка – образы, которые представляются следами общего, не индивидуального опыта, менее значимый для произведения литературы. Исходя из этого, язык кинообразов является не чем иным, как коммуникативным взаимодействием с непереводаемым, а высказывание, которое содержится в экранизации, – это неотвратимое напоминание о недостаточности первоисточника, о его неспособности быть «чистым языком». Исключительно в напоминании этой недостаточности и создается уникальное смещение опыта, новая возможность продлить жизнь литературному тексту в новом времени, новой среде, среди новых ценностей.

## 1.4 Выводы по Разделу 1

Исходя из всего вышеперечисленного, можно утверждать, что образ – это способ передачи информации, отношения, эмоций о каком-либо объекте, с использованием разных воздействий (подобий), которые обусловлены определенными языковыми системами. Образ в кинематографе – это художественный образ, который создается с помощью визуальных приемов. Следует отметить, что принятие образа происходит у каждого индивидуально, что вынуждает прибегать к универсализации методов и формированию определенного контекста для того, чтобы человек принял именно тот смысл, который автор вкладывал в образ.

Кинематограф – это достаточно молодой вид искусства. Его художественные приемы постоянно видоизменялись, т.к. зависели от технических достижений, перемен в обществе, смене ценностей и обновления образа жизни, одним словом, – от окружающего мира. Из этого следует, что один и тот же образ может быть изменчив. Для примера можно обратиться к отечественной истории кино, где образ главного героя трансформировался из идеализированного и пропагандирующего ценности гражданина до сложнопостроенных и неоднозначных характеров современного общества.

В тех случаях, когда искусство кинематографа напрямую связывается с другим видом искусства, а именно литературным, то этот процесс называется экранизацией. Переложение литературного языка на язык изображения стоит рассматривать как интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем или интерсемиотический перевод. В таком случае роль переводчика исполняет режиссер, который стремится перенести мысли и идеи автора первоисточника на экран. Стоит отметить, что люди, знакомые с оригинальным текстом, в процессе взаимодействия с литературой самостоятельно формируют в своем сознании определенные образы. Поэтому создателю фильма необходимо учитывать запросы и актуальные проблемы

своего зрителя, который живет в иное время, отличное от времени, в котором жил автор литературного произведения. Следовательно, ценность интерпретации обуславливается не прямой близостью к оригиналу, а верностью духу и атмосфере первоисточника.

## **РАЗДЕЛ 2 АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ**

Произведения И. С. Тургенева являются одними из самых экранизируемых в отечественном и зарубежном кинематографе. На сегодняшний день известно о более чем девяноста фильмах, снятых по его произведениям как у нас, так и за рубежом. Повесть «Вешние воды» экранизирована 8 раз (СССР, Италия, Великобритания, Франция, Германия, Австрия, Чехословакия, Гонконг). По роману «Дворянское гнездо» – 4 фильма; по рассказу «Муму» – 2 художественных фильма и мультфильм; по рассказам из «Записок охотника» – 4; по пьесе «Нахлебник» - 5; по комедии «Месяц в деревне» – 10 телефильмов.

Журналист и писатель Дмитрий Быков, отвечая на вопрос о Тургеневе в одном из своих интервью, отметил, что для того, чтобы экранизировать произведения писателя, необходимо применять авторскую точку зрения, потому что его произведения включают в себя разные, взаимоисключающие, интерпретации. Как утверждает Д. Быков: «...чтобы его экранизировать, надо иметь авторскую позицию, ибо текст предполагает разные, иногда взаимоисключающие интерпретации. Надо снимать подтекст, контекст, а это самое сложное. Тургенев плетет мелкочейистую сеть, воспроизводит не один пласт действительности, а два-три подспудных сюжета» [4].

### **2.1 Анализ образов в экранизации «Отцы и дети» 1958 года**

Новая эпоха – эпоха оттепели привнесла значительные изменения в жизненный уклад страны. Люди были настроены на масштабные перемены, они верили, вдохновлялись, мечтали о светлом будущем. Эти народные настроения нашли свое отражение и в кинопроизводстве. Режиссеры все больше и чаще стали отходить от нарочито-пафосного идеализма и пропаганды и начинали экспериментировать. По фильму «Отцы и дети», снятый режиссерами Адольфом Бергункер и Натальей Рашевской, который вышел в 1958 году, можно отчетливо определить новый подход в

производстве кинокартин. Благодаря такому подходу, создатели фильма умело и изобретательно переносят литературную классику на экран, концентрируя внимание на важных деталях, которые дополняют первоисточник авторским видением. Новые приемы в создании кинокартин помогают расширить, дополнить и раскрыть образы персонажей, их чувства, эмоции, взаимоотношения в сценах.

Образ главного героя Евгения Базарова, в исполнении Виктора Авдюшко, показан на экране как, действительно, новый человек для своего времени – революционер, который уверенно смотрит в будущее. Такой образ формируется из едва заметных деталей в поведении, поступках, отношениях, окружающем пространстве кадра и во внешнем виде.

Базаров как нигилист отрицает общепринятые устои и, находясь в обществе аристократов, у которых всегда прилежный, парадный вид, ходит с расстегнутой верхней пуговицей на рубашке. Это яркая деталь выражает вызов, бунтарство и, как раз таки, отрицание местных порядков. Такой прием повторяется и в сцене бала. Все присутствующие – выходцы из элитного общества носят белые перчатки, которые можно трактовать как очередное подтверждение своего статуса, в то время как один единственный Базаров находится с голыми руками.

Также сложно не заметить роль красного цвета в кинофильме. С его помощью режиссеры отражают внутреннее состояние персонажей. Так, например, в сцене первой встречи Аркадия и Евгения с Анной Одинцовой в ее поместье можно увидеть, что девушка одета в платье с красным поясом. Этот красный пояс – воплощение любви, страсти, привязанности, ведь в дальнейшем и Кирсанов и Базаров влюбляются в Анну. Чувство любви, переданное через красный цвет, можно наблюдать и в родном доме главного героя, а именно красный платок в руках отца Базарова. Он появляется в кадре в тот момент, когда родители после трехлетней разлуки встречают любимого сына. Красные и белые розы, которые перебирает Фенечка в беседке, указывают на ее искренность, любвеобилие, невинность. Евгений, желающий

любви, взамен денег за лекарство для ребенка берет у Фенечки именно красную розу. В данном фильме у красного цвета есть еще одно определение – сила, доминанция, превосходство. Такая коннотация свойственна Павлу Петровичу в исполнении Бруно Фрейндлиха. В тот момент, когда Кирсанов видит целующихся Базарова и Фенечку и в разговоре с Фенечкой после дуэли на Павле Петровиче надета красная шапка, что говорит о его превосходстве. Это становится очевидным в эпизоде, где братья Кирсановы обсуждают Базарова. Данный эпизод заканчивается на фразе Павла Петровича: «Я так просто не сдамся». Но в разговоре Евгения и Павла Петровича о нигилизме перевес направлен в сторону молодого человека. Об этом свидетельствует бокал с красной жидкостью, который принадлежит Базарову.

Явную доминанцию передает и положение актеров в кадре. Во время первого застолья в доме Кирсановых Николай Петрович, узнав кем является Базаров, испытывает страх. Это проявляется в тот момент, когда главный герой заходит в комнату. Николай Петрович при виде Базарова садится на стул, что визуалью делает его ниже и меньше Евгения. Обратная ситуация происходит во время спора о нигилизме. В начале диалога Павел Кирсанов занимает лидирующую позицию – он стоит перед столом, в то время как остальные сидят. Далее, почувствовав победу, Николай Петрович садится за стол ко всем, но когда бескомпромиссность Базарова берет вверх, аристократ резко встает и покидает комнату.

Следует обратить внимание и на операторскую работу в фильме. Для того периода крупные планы считались новшеством в сравнении с кинематографом 40-х. В данном фильме такие планы используются для того, чтобы более наглядно показать эмоции, чувства, внутреннее состояние персонажа. Во время прогулки на лодке с Одинцовой Базаров влюбляется в нее, но это чувство его пугает, тревожит, сбивает с ног. Это состояние было передано с помощью крупного плана Евгения, пробирающегося сквозь лес уже после прогулки. Трясущаяся камера, ветки, что мелькают у героя перед лицом передают его тревожное состояние. Визуально точно передан момент

рефлексии главного героя после прощания с Анной и Аркадием. Словно загнанный в угол, полностью потерянный и не знающий что делать дальше Базаров находится в родительском доме. Из-за перспективы, полумрака, глубины кадра комната кажется тесной, сковывающей, словно клетка. В сцене, когда Одинцова приезжает навестить больного Базарова, тот открывает глаза и видит размытый силуэт Анны Сергеевны, который потом становится более ясным. Это было сделано с помощью расфокуса, чтобы показать предсмертное состояние и потерю связи с реальностью.

Образ Базарова также формируется в его незначительных поступках и действиях. В одной из самых первых сцен, во время застолья по случаю приезда молодых людей в Марьино, Базаров с непониманием смотрит на прислугу, которая приносит ему еду. В этом взгляде отчетливо прослеживается его пренебрежение к местным порядкам. После этого Аркадий рассказывает Евгению о прошлом Павла Петровича. В этой сцене стоит обратить внимание на то, как Базаров прикуривает папиросу: в то время, как Аркадий наклоняется к свечке, Евгений использует спички. Это действие показывает стойкость, твердость и непреклонность персонажа. Можно заметить, что на протяжении всего фильма Базаров курит папиросы, и только в доме у родителей он закуривает трубку – это признак того, что дома Евгений чувствует себя комфортно и в безопасности. Изменение героя также можно проследить по его действиям. Во время все той же прогулки на лодке Базаров говорит: «Я полагаю, что вы остаетесь на одном месте, потому что избаловали себя, Очень любите комфорт, ко всему остальному равнодушны». На что позже Одинцова отвечает: «Ну, теперь я понимаю, почему мы с вами сошлись; ведь и вы такой же, как я». После этих слов Базаров нервно и неаккуратно разворачивает лодку в сторону берега. Когда герои выходят на сушу, их пути расходятся: Анна Сергеевна идет по тропинке, а Евгений Васильевич сворачивает в лес. Эти действия со стороны Базарова выдают в нем тревогу и страх. В этот момент он понял, что принципы нигилизма в нем постепенно сходят на нет. Герой понимает, что те слова, которые он говорил

Анне, относятся и к нему. И осознание того, что происходит предательство собственных ценностей, выводит Базарова из себя: в лесу он пинает лежащую на земле ветку со словом «романтик», что подтверждает его отказ от собственных же убеждений. Во время прощания с Аркадием, Евгений предлагает обняться, что, собственно, герои и делают. Но выглядит это не как искренний жест, а скорее как уступок. И в этом самом действии тоже прослеживается отказ от убеждений нигилизма. Ведь до момента прощания Базаров крайне грубо высказывает Аркадию Николаевичу по поводу его женитьбы с Катей, называя его «славный малый; но ты все-таки мякенький, либеральный бариш». Евгений утверждает, что его товарищ поддался эмоциям и это совсем не для «их дела», хотя сам в конце тоже поддается чувствам. В следующей сцене Базаров уже находится в родительском доме. И первое, что делает герой в кадре – тушит свечку, как бы намекая нам на финал истории. Он тушит жизненный огонь, источник чувств и эмоций.

## **2.2 Анализ образов в экранизации «Отцы и дети» 1983 года**

На смену оттепели приходит следующая эпоха – эпоха застоя. Именно в этот период начинается расцвет телевидения. На телевидение, в отличие от кинопроката, не были установлены строгие ограничения в отношении хронометража, благодаря чему зародился формат многосерийных фильмов. Экранизация романа «Отцы и дети» 1983 года, режиссером которой был Вячеслав Никифоров, была адаптирована на экран именно в таком формате. За счет этого данная кинокартина является одной из самых близких к первоисточнику.

В этот период стабильности или размеренности бытовой жизни режиссеры больше не выводят на экраны героев, обращенных вовне и верящих в светлое будущее общественно-государственного устройства, а показывают персонажей, которые озадачены внутренними, личностными проблемами, проблемами «здесь и сейчас». Эти настроения нашли отголосок и в данной экранизации

Стоит отметить, что и развитие технологий позволило появиться новым визуальным приемам киносъемки. В самом начале фильма мы видим крупно лицо Аркадия, которого тепло встречает отец. Далее камера делаем панорамный проезд и на экране уже появляются закиданные одна на другую ноги, и уже после мы видим чьи это ноги – Евгения Базарова в исполнении Владимира Богина. В этом эпизоде нам уже заявляют конфликт, противостояние образов. В эпизоде разговора о нигилизме с помощью кадров режиссер разбивает героев на два лагеря, два поколения, тем самым усиливая разногласия взглядов. Во время рассказа Базарова-старшего о своем сыне, о том, что он не такой как все, что «подобных ему людей не приходится мерить обыкновенным аршином», на экране мы видим работающих в поле людей. Таким образом складывается контраст, противопоставление городской и деревенской жизни, что как раз отсылает к урбанизации эпохи застоя. В момент когда узнается, что Евгений смертельно болен, на экранах показаны не только скорбящие родители, но и другие жители деревни. Хоть и Базаров отрицал все общепринятые ценности, общество его не отвергает, оно принимает, соболезнует, импонирует.

Дополняют и обогащают образ и положение актеров в кадре. Во время спора о нигилизме в самом начале Павел Петрович, роль которого исполнил Борис Химичев, находится на лестнице, тем самым показывая свою доминантное положение в разговоре. Но по мере развития диалога, лидирующую позицию занимает Базаров. Он заканчивает спор и уходит, поднимаясь по лестнице в то время, как Кирсанов, спустившись, остается внизу, как побежденный. По приезде в имение Базаровых Василий Иванович рассказывает Аркадию о том, что для него была честь работать медиком у его деда, на что Евгений говорит об исключительно рациональных преимуществ такой службы, после чего висит вверх ногами на балке под потолком. Этим действием он «выворачивает наизнанку» все ту лесть и лицемерие в словах отца. Удачно была поставлена сцена обсуждения дуэли Кирсанова и Базарова. В данном диалоге герои не спорят, а наоборот находят общий язык и

устанавливают первый и единственный контакт, в этот момент происходит сближение. Это раскрывается во время обсуждения Павла и Евгения: они сидят на очень маленькой скамейке, тем самым находясь очень близко друг к другу. Когда Базаров прощается с Аркадием, он спускается с небольшого холма, где находится имение, к своей повозке. Тем самым он окончательно отрекается от аристократии, что позволила ему на мгновение отказаться от своих принципов. Он отрекается от этого напыщенного, светского общества, спускаясь вниз к простым людям.

Постановка света и теней также играет немалую роль в раскрытии образов. В сцене рассказа Аркадия про своего дядю он ярко подсвечен лампой, в то время как Базаров сливается в тени комнаты так, что от него остается один силуэт. Таким образом, режиссер показывает его чуждость, несвойственность, инородность с помещьем Кирсановых. Во время разговора с Евгением, Анна сравнивает его с собой, тем самым «отрезвляя» разум нигилиста. Именно на этой фразе Базаров садится на точно такой же стул, на котором сидит Одинцова, тем самым подтверждая слова аристократки. Но все же Базаров снова оказывается в тени, что говорит о его потерянности, сомнениях, раздумий о том, что он нарушил свои принципы. После того, как Евгений не получает в ответ взаимных чувств от Анны, он решает уехать. Об этом решении он сообщает Одинцовой, прогуливаясь под навесной аркой, из которой просачивается свет. Когда Евгений рассказывает о своих чувствах, о том, что случилось, герои направляются к выходу из арки, туда, где ясно светит солнце, но после объявления об уезде, герой меняет направление и идет вглубь арки, туда, где темно. Эта сцена акцентирует с помощью света двойственность образа Базарова: его уже желание проявить теплые чувства, эмоции и возвращение к рациональности нигилизма. Разговаривая с Аркадием, лежа на стоге сена в гостях у родителей, Базаров находится в тени, а Кирсанов под лучами солнца. В этом эпизоде так же визуально подкрепляются слова героя о том, что он испытывает ненависть к тем, кто не задумывается о насущном, а только и делает, что работает и не о

чем не размышляет.

Цвет в данной экранизации аналогично дополняет и проясняет те или иные события. При знакомстве с Кукшиной в ее квартире, Евгений Базаров садится на черный стул заявляя о своей отрешенности и безразличии к теме разговора. Также цвет очень точно передает внутреннее состояние героев в сцене разговора Одинцовой, Кирсанова и Базарова. За спиной Аркадия стоит ваза с красными розами – он испытывает любовные чувства к Одинцовой, у нее же за спиной расположились белые цветы – она искренна и открыта, а за Евгением черный стул, подчеркивающий его непоколебимость и хладнокровность. После откровенного разговора с Анной Сергеевной, где в Базарове зарождается чувство любви к женщине, он уходит в лес. Он показан с дальнего плана сверху. Такой маленький и уязвимый Евгений пытается разобраться в своих чувствах, понять что с ним происходит. Эта потерянности и незащищенность усиливается с помощью зеленого цвета окружения. Когда главный герой признается в любви аристократке, рядом с ним находится ваза с желтыми цветами, что подчеркивает его «безумный» поступок. В следующей сцене герои прогуливаются вдоль клумб с красными розами, но как только в кадре появляются цветы, Базаров останавливается – получив отказ, он больше ничего не чувствует к Одинцовой.

Одежда – одна из составляющих образа, способная отражать чувства, мысли, состояние героев. В большинстве сцен Базаров носит черный шарф, что проявляет в нем черты нигилиста: отрицание, отвержение, протест. Особенно ярко это проявляется во время разговора о нигилизме. У Павла и Николая Кирсановых заметны белые, застегнутые на все пуговицы воротники, что говорит о их консерватизме, преданности и соблюдении старых, традиционных, установленных норм. В противовес им представлены Евгений и Аркадий, которые надели шарфы поверх воротников. И во время сцены бала, вся аристократия блистает белыми воротниками, Базаров, презирающий и отвергающий, отстраненно сидит в углу в черном шарфе. Данный конфликт Базарова с общепринятыми устоями выражается еще

раньше: в сцене первого разговора героев. Семейство Кирсановых во время чаепития сидят за столом в праздной, официальной одежде: пиджаки, рубашки, галстуки. В этом эпизоде как раз происходит знакомство Кирсановых-старших с Базаровым, который присоединяется к трапезе сразу после ловли лягушек. В мокрой, грязной, совсем неподобающей данному случаю одежде герой садится за стол, что тоже дополняет и усиливает конфликт ценностей. Можно заметить, когда этот конфликт слегка ослабевает. Базаров сидит в комнате и разглядывает что-то в микроскоп. К нему заходит Павел Петрович и интересуется данным занятием. В этом эпизоде Кирсанов одет в серый костюм, что показывает жест снисходительности. Белоснежный костюм Павла Кирсанова на дуэли транслирует его уверенность, его, как кажется самому Кирсанову, благое намерение – устранить то, что подрывает и ослабляет привычные традиции в образе Базарова, одетого во все черное. По приезду в имение Базаровых Евгений чувствует себя комфортно, уютно, в безопасности, поэтому снимает шарф, пиджак, оставаясь в белой расстегнутой рубашке. Преобладание рационального над эмоциональным Базарова раскрывается в сцене последнего визита Евгения к Одинцовой. Чувственные Анна и Аркадий одеты в белую одежду, в то время как Евгений снова облачен во все черное. После того, как Евгений порезался и заразился тифом, в одной из сцен он надевает крестьянскую рубаху, после чего ему становится плохо. В этом моменте режиссер надет понять, что Базаров, в той или иной степени приняв житейские нормы, губит свое внутреннее я – нигилиста.

Также стоит обратить внимание и на поведение и действия актеров, через которые в том числе раскрываются образы. В самых первых кадрах приезда Аркадия и Евгения в Марьино нам заявляют характеры героев: чувственный и мягкотелый Аркадий с повозки сразу бежит навстречу своему псу и обнимает его, а самодостаточный и невозмутимый Базаров в этот момент с чемоданами в руках заходит в дом, не дожидаясь помощи работников дома. В сцене первого чаепития и, по совместительству,

знакомства с товарищем племянника Павел Петрович берет в руки маленький зонт от солнца. Этим предметом аристократии он таким образом пытается спрятаться, защититься от новаторских высказываний молодого нигилиста. После разговора молодые люди идут купаться на пруд. Аркадий в легкой футболке и шортах неловко и аккуратно пытается спуститься в воду в то время как Базаров полностью оголившись без раздумий ныряет в водоем. Это говорит об неопределенности, страхе, метаниях из стороны в сторону Аркадия и о твердом, решительном характере Евгения. Во время бала Евгений не скрывает своей неприязни к данным светским мероприятиям. Весь вечер он провел в углу лишь иногда зевая и разглядывая окружающих. При первом визите к Одинцовой, двух молодых людей направили в комнату дожидаться владелицы имения. В один момент Аркадий называет себя и Базарова аристократами, на что второй отвечает, что он «внук дьячка» и за шиворот скидывает Кирсанова с кровати, что снова транслирует негативное отношение нигилиста к аристократии. В конце разговора с Одинцовой Базаров берет ее за руку, сжимает и, прощаясь, отпускает. В этот момент близости становится понятно, что Евгений испытывает чувства к девушке. После он прогуливаясь в темном лесу оказывается в овраге. Герой пытается выбраться, но не дотягивается до ветки, чтобы выбраться, и в последний момент он хватается за нее, ломает и выбирается. В данной сцене актер тонко передает внутреннее состояние персонажа и его будущее. Проявив чувства к Одинцовой, Базаров предал свои убеждения и оказывается «на дне», и чтобы выбраться оттуда, вернуться к своему рациональному сознанию, Евгению придется «сломать себя», подавить чувственность, заглушить эмоции. Перед сценой дуэли с Кирсановым, герой стоит напротив березы, по которой идет ровная полоса из муравьев. Евгений проводит пальцами поперек это полосы, тем самым сбив колонию муравьев, вследствие чего они из ровной полосы сбиваются в кучу. Таким приемом передается состояние потерянности героя. Его разум, его мысли тоже протекали свои чередом, пока что-то не нарушило их естественное существование, после чего они стали путаться, суетиться,

дезориентировать, как и сам персонаж. Собирая свои вещи по случаю отбытия из Марьино Базаров разговаривает с Николаем Петровичем, но прерывает на моменте начала диалога о его сыне, чтобы выпустить птиц клетки, что стояла в его комнате. Таким образом Евгений попрощался с Аркадием, освободив из несвойственной ему «клетки» нигилизма, что он и проговорит во время личного прощания. Поговорив и попрощавшись с товарищем, Евгений выходит из дома, но замечает мальчика, который играет на пианино. В этот момент становится понятно, что даже самое юное поколение в Марьино впитывает здешние укоренившиеся порядки и формируется на их основе. Этот фрагмент с мальчиком и пианино объяснят почему Аркадий Кирсанов не смог полностью и до конца остаться приверженцем нигилизма. Но, несмотря на ценностные разногласия между товарищами, Базаров опечален, ему искренне тяжело расставаться с Аркадием, что выражается в крепких и теплых объятиях во время прощания. После того, как Базаров заражается тифом в одну из ночей он начинает бредить, а именно он слышит стихотворение Александра Пушкина. В этом эпизоде показывают постепенную и мучительную смерть нигилиста – к нему приходят образы того, что он не признавал и сторонился. Но Базаров был сильным человеком, искренне верующим своим принципам, хоть иногда и предавая их. Сила характера проявляется в его предсмертном состоянии героя: смирившись с летальным исходом, он причесывает сам себя перед приездом Анны Одинцовой. И когда она заходит к нему, он встречает ее не в кровати, а стоя прямо перед ней.

### **2.3 Анализ образов в экранизации «Отцы и дети» 2008 года**

«Отцы и дети», снятые в 2008 году Авдотьей Смирновой, – самая последняя экранизация романа на сегодняшний день. Эта кинокартина, состоящая из четырех серий, предполагалась для телевизионного показа. Адаптация под современность выражается в изменении и упрощении оригинального текста для того, чтобы донести мысли и идеи произведения до

более широкой аудитории. В данной экранизации можно заметить как и отсылки к более ранним кинокартинам, так и новые и оригинальные образы. Стоит отметить, что в современной экранизации трудно найти статичные, долгие кадры, в которых герой с тяжелым и задумчивым взглядом.

Способ съемки стирает грань между зрителем и экраном, позволяет почувствовать свое присутствие в событиях кинокартины. Во время того, как Аркадий рассказывает Евгению историю жизни своего дяди, они проезжают через строящийся мост. Работающие крестьяне на фоне рассказа о жизненном пути представителя аристократии транслируют противопоставление эмоционального и рационального и проблему классового неравенства. В сцене вызова Базарова на дуэль очень удачно подобран ракурс съемки. Так дверной проем, разделяющий комнаты, противопоставляет Павла Петровича и Евгения. В этом эпизоде Евгений точит карандаш с помощью ножа, что заставляет переживать и беспокоиться во время просмотра. В конце диалога крупным планом показано, что Базаров переусердствовал и сточил карандаш почти до самого конца. Эта деталь дает понять, что герой при разговоре испытывал сильное негодование, что даже не заметил, как уменьшался карандаш.

В эпизоде объявления о дуэли следует обратить внимание и на положения героев. Базаров, стоящий одной ногой на стуле, кажется больше и явно доминирует в отличие от Павла Петровича, сидящего на стуле в углу. Такой же визуальный прием использует и в сцене знакомства Павла Петровича и Базарова, но только в этом случае перевес на стороне Кирсанова. Во время разговора все сидят за столом, а Павел Петрович стоит или прогуливается из стороны в сторону. Кирсанов находится выше всех остальных, он как бы нависает над всеми, чувствует себя уверенно и решительно. В руках у него бокал с красной жидкостью, что также намекает на злость и гнев, которые испытывает Павел Петрович, слушая резкие и неутешительные высказывания Базарова.

А. Смирнова с помощью света и теней передает внутреннее состояние

героев в той или иной сцене. Например, в сцене, когда все герои посреди ночи сбежались к плачущему ребенку, Николай Петрович, в исполнении Андрея Смирнова, подсвечен снизу, что создает тени на его лице. С помощью этих теней персонаж приобретает зловещий и жуткий облик. Такой прием отлично дополняет конфликт между героями: Базаров, в исполнении Александра Устюгова, пытается сбить жар ребенку странными для всего окружения методами, а Николая Петровича зовут, чтобы он своим авторитетным словом остановил данное действие. После этого эпизода, Кирсанов приходит в комнату к Евгению и Аркадию и приносит свои извинения за то, что усомнился в его медицинских познаниях. Но извинения Николай произносит в тени, находясь в углу комнаты. Такой темный и мрачный силуэт дает понять, что произносимые извинения неискренние, а скорее простая формальность, ведь Николаю сложно признать новаторские методы Базарова. Усиление конфликта с помощью света и теней также можно наблюдать и в сцене драки Аркадия и Евгения – оба персонажа сидят на стоге сена, но Кирсанов залит солнечным светом, в то время как Базаров находится в тени. Это, в свою очередь, подчеркивает и состояние персонажей: мрачный, агрессивный, резкий Евгений и легкий, воодушевленный Аркадий. Перед разговором с Одинцовой, в котором Базаров признается в своих чувствах, он наблюдает за Анной и Катей, которые поют на французском под аккомпанемент Аркадия. В этом эпизоде режиссер визуально противопоставляет аристократию и Базарова, располагая Евгения в тени, а поющих людей в ярком солнечном свете. Стоит заметить, что Евгений в этот момент, помимо тени, подсвечен зеленым светом. И, если брать во внимание, что сразу после этого Базаров признается в любви, а именно подрывает свои принципы, то этот зеленый цвет на лице Евгения говорит о болезненности героя, разрушении его внутренних порядков.

Костюмы героев в свою очередь тоже обогащают образы, передавая дополнительную информацию о персонажах для зрителей. В самом начале фильма Базаров одет в свободную рубаху и грязные сапоги, в то время как все остальные герои выглядят нарядно. В таком жесте отчетливо

прослеживается пренебрежительное отношение Евгения к аристократии. Это же отношение показано и в сцене бала. Все мужчины высшего общества носят на руках белые перчатки и лишь Базаров присутствует на балу без них. Также стоит отметить, что белый воротник и рубашка Евгения закрыты черным шарфом, что усиливает чуждость героя в данном окружении. Такой же прием подачи образа используют Адольф Бергункер и Наталья Рашевская в экранизации 1958 года. Из-за болезни Евгений все время проводит в постели. Родители Евгения, приняв будущую гибель сына, одеты в траурно черный. Вся комната, все окружение Базарова находится в черном цвете и лишь он один светлым и ярким пятном лежит на кровати. В этом эпизоде отец просит Евгения причаститься, на что тот соглашается, чтобы утешить родителей. Преобладание черного в данной сцене не только говорит о скорой гибели человека, но и о гибели нигилиста, его ценностей и норм. Характерность персонажа, выраженная с помощью внешнего вида, особенно наглядно проявляется в образа Николая Петровича. Цвет его пиджака в той или иной сцене отражает его внутреннее состояние. Серый пиджак на Кирсанове появляется в сценах разговора с Фенечкой и первого разговора с Базаровым. Таким образом серый цвет может означать, что в этот момент аристократ достаточно благосклонен и мягок. Черный пиджак Кирсанова означает его твердость, строгость, следование традиционным устоям. В основном это становится заметно именно в сценах с молодым нигилистом, особенно в сцене дуэли: Кирсанов одет полностью в черное, а Базаров, наоборот, во всем белом. Здесь режиссер недвусмысленно противопоставляет героев друг другу, визуально подкрепляя и усиливая конфликт двух разных поколений. В конце кинокартины Павел Петрович покидает родной дом и отправляется за границу. Его сопровождают двое саней, запряженные черной и белой лошадьми. Таким образом режиссер оставляет намек на то, что Кирсанов все таки сможет отпустить старые устои и стать более открытым и благосклонным новому времени, что старое и привычное (черное) сменится на новое и иное (белое).

В основном в данной экранизации образы героев раскрываются через детали поведения и действий актеров. В первых кадрах фильма Базаров, приехав в дом Кирсановых, неаккуратным движением сбивает шарик со статуэтки, который стоит на столе. Базаров этим движением как бы нарушает баланс, нарушает идиллию имения, которая была здесь до его приезда. Чуть позже Павел Петрович вернет шарик на место, показав этим, что он оберегает и сохраняет этот баланс, этот порядок от прогрессивного гостя. Далее идет еще одно нарушение Марьиного идиллия Базаровым. Оказавшись в специально выделенной комнате, Базаров первым делом занимается ее обустройством. Он снимает со стены картину леса и на ее место вешает анатомический рисунок человека. Этим действием Евгений показывает, что он человек науки и все романтическое ему несвойственно. Во время совместного обеда Базаров продолжает идти наперекор местным порядкам: во время диалога с Павлом Кирсановым он разговаривает с набитым ртом. В конце разговора, закончившийся совершенно не на позитивной ноте, Евгений акцентирует свое внимание на работнике дома, который забрал графин со стола. Он смотрит на него с насмешкой, таким образом как бы презирая порядки здешней аристократии. В сцене, где все ребенку Фенечки и Николая Петровича становится плохо, один единственный Базаров не поддается эмоциям, остается хладнокровным и мастерски успокаивает младенца, пока остальные поддаются панике. После этого Николай Петрович просит для Евгения и Аркадия выпить и поесть в качестве извинений за то, что усомнился в его медицинских знаниях, но и тут не обходится без ссоры. Во время того, как Кирсанов и Базаров спорят о том кто есть русский человек, прислуга накрывает на стол, кладя перед молодыми людьми столовые приборы. Базаров же их игнорирует и начинает есть руками. В этом почти незаметном действии в очередной раз изображается неприязнь нигилиста к светским порядкам. Во время визита к Одинцовой, Анна показывает Евгению красивое и дорогое кольцо, на что Евгений отвечает, что это просто «кристалл в металле, ничего большего». Однако перед своей гибелью Базаров

принимает это кольцо от Анны. Для него уже это не просто «кристалл в металле», это знак уважения, ценности и благодарности Одинцовой. Оставшись у Анны Сергеевны на ночь, Аркадий и Евгений обсуждают девушек у себя в комнате. Аркадий ненароком заставляет Базарова усомниться в своих же убеждениях, намекая на то, что Евгений начинает проявлять чувства к Анне. Но Базаров резко меняет тему и переключается на отношения Кати и Кирсанова. Именно в этой сцене появляется любовь, которая вскоре погубит героя. Далее Базаров и Одинцова собирают по частям микроскоп и параллельно разговаривают на тему любви. В этой сцене происходит слияние рационального и эмоционального – наука пересекается с чувствами, именно здесь происходит переход Базарова на сторону, которую он отрицал и не признавал, – на сторону романтизма. После этого разговора, чтобы прийти в «нормальное» чувство, Базаров использует декоративный фонтан как умывальник и бьет палкой по траве, слово косой, тем самым подтверждая свое нигилистическое высказывание о том, что «природа не храм, а мастерская, и человек в ней – работник». Получив отказ от Анны Сергеевны и уехав в родной дом, в один из дней Базаров моется в озере, т.е. снова вербально выражает свои нигилистические идеи. Данное действие происходит во время разговора с Аркадием на тему любви. Этим самым умыванием Базаров слово очищается, смывает с себя грехи, избавляется от того, что сам отвергал и не воспринимал. После чего он возвращается в Марьино и сразу дает понять, что он вновь предан своим убеждениям: в разговоре с Николаем Петровичем Евгений просит не сидеть с ним ради приличия, ведь он приехал работать. Но Базаров все же не может устоять перед таким сильным чувством и целуется с Фенечкой. Их замечает Павел Петрович и Фенечка быстро убегает. Оставшись один с корзиной цветов, Базаров кусает бутон красной розы и выплевывает лепестки. В этом действии показана еще одна неудачная попытка Базарова проявить романтические чувства: он снова «попробовал» любовь, но она снова его «отравила».

Образ Павла Петровича также наполнен деталями, которые раскрывают

и дополняют персонажа. Когда весь дом посреди ночи проснулся из-за криков ребенка, к Павлу Петровичу прибегает прислуга и просит разобраться с Базаровым, потому что тот «мучает» младенца. И после можно наблюдать настоящий аристократическое поведение: прислуга полностью одевает Кирсанова, который еще лежит в кровати. И перед выходом Павел Петрович возвращается в комнату, т.к. забыл надеть шарф. Эта парадность и официальность при любом выходе в люди, даже в такой неординарной ситуации, усиливает и укрепляет образ аристократа и приверженца традиционных взглядов и порядков. Неприязнь, недоверие и осторожность Кирсанова по отношению к нигилисту выражается во взаимодействии Павла Петровича с результатами труда Базарова. После того, как Евгений успокоил младенца, Кирсанов настороженно присматривается к ребенку через свой монокль. В эпизоде, где Павел Петрович приходит в комнату к Фенечке, чтобы попросить привезти из города зеленого чая, он находит пробирку с маслом, которое Базаров приготовил специально для ребенка. После того, как Кирсанов узнает кому принадлежит эта колба, он ненавязчиво протирает руки платком, показывая тем самым свое пренебрежительное отношение к нигилисту. Окончательное презрение и осуждение Базарова происходит в эпизоде после успокоения ребенка. Евгений и Павел Петрович беседуют на тему нигилизма, и в самый напряженный момент Кирсанов роняет тот же шарик на статуэтке, который ранее ронял Базаров. В этот момент Павел Петрович собственными действиями нарушает баланс и гармонию, в которой он комфортно существовал до приезда Евгения. Также режиссер проводит параллель между двумя противоположными образами, находя в них общее. Павел Петрович, прогуливаясь по Марьино, бьет палкой траву точно также, как это делал Базаров. Готовясь ко сну после объявления дуэли, Кирсанов пишет предсмертное письмо своему брату и ложится на кровать. Он закрывает свое лицо подушкой словно покойник. Кирсанов – человек слова, человек старых принципов, он готов принять поражение, принять смерть, но на минуту все же жалеет о своем решении. Полностью и безповоротно

считаться побежденным Павел Петрович будет лишь после ранения в ногу на дуэли.

## **2.4 Выводы по Разделу 2**

Три разные экранизации, разные режиссеры, разные видения и один первоисточник. По мере развития технологий, смены общественных и политических устоев современники того или иного периода пытались отразить каждый свою эпоху через образы «Отцов и детей» И. С. Тургенева. Именно в конфликте поколений, пересечении нового и старого, традиционного и новаторского можно найти определенные черты, желания, настроения ушедших эпох. Хоть сюжет, текст и персонажи остаются неизменными, режиссерам удалось создать свою уникальную, непохожую на другие интерпретацию романа.

После окончания периода малокартинья и тоталитарной цензуры кинообразы отходят от идеалистических и соцреалистических настроений и на экранах появляется подлинный, яркий и свободный герой – наступает период оттепели. В экранизации «Отцов и детей» 1958 года таким героем является Базаров. Из-за ограниченного хронометража, на экранах появляются лишь ключевые события романа. Но даже с учетом этого, режиссеры снимают молчаливые сцены (что в период 30-х и 40-х годов было просто непозволительно), в которых раскрываются внутренний мир персонажей, их чувства и мысли. Базаров в данной экранизации предстает в роли революционера, который не желает следовать старым порядкам, а стремится вперед, в будущее. Он слово мощный локомотив, который движется по своему пути, не желая останавливаться не перед какой преградой. Это и является основным смыслом кинокартины – настоящая и непоколебимая вера в завтрашний день, которая выражается в образе главного героя.

На смену прорывной и энергичной оттепели приходит эпоха застоя. Так же и образ Базарова из яркого прогрессиста превращается в меланхоличного и

неоднозначного героя. Обыденность и серость бытовой жизни того периода переносятся в экранизацию романа 1983 года. Вечно о чем-то размышляющий, запутанный в собственных желаниях Евгений Базаров, как и многие люди того времени, находится в постоянном поиске счастья. Безголосые кадры с крупными планами лиц героев дают возможность заглянуть вовнутрь, ощутить их беспокойство и сомнения. Образ Павла Петровича на фоне молодых, неопределенных людей выглядит нелепо и неуместно. Пытающийся удержать все под своим контролем, Кирсанов представляется узколобым и упертым аристократом. Конфликт Базарова с Кирсановым не выглядит как фундаментальное противостояние, оно уходит на второй план, когда как внутренние, личные переживания выходят на аванс.

Современная экранизация 2008 года, срежиссированная Авдотьей Смирновой, является наиболее близкой и понятной зрителям, ведь по сравнению с другими кинокартинами, данный фильм отражает знакомый и внятный опыт, которым владеют современники. Адаптированный текст, телевизионный формат, живые актеры – все это облегчает и импонирует восприятию аудитории. Образ Базарова тоже транслирует знакомого зрителям типаж героя: дерзкий, смелый, яркий и харизматичный. Но несмотря на это, образ больше склоняется в сторону антигероя. Нигилизм в чистом его виде, противостояние традиционному и общепринятому, конфликт поколений теряют свои лидирующие позиции. Режиссер акцентирует внимание на взаимодействии с социумом, на выстраивании контактов с окружением, межличностными отношениями. Особое внимание в телесериале также уделено любовной теме, ведь данное произведение направлено на широкую аудиторию телевидения, преобладающей частью которой являются женщины.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В связи с развитием технологий и диджитализацией социума видеоконтент становится неотъемлемой, а в некоторых случаях основной социализирующей и составляющей образа жизни человека. Поэтому все больше внимания уделяется изучению и созданию визуального материала. Родоначальником данного направления считается кинематограф. На сегодняшний день такое направления в кинопроизводстве как экранизация классической литературы становится все более востребованным, т.к. появляется потребность осмыслении образа героя, в том числе российского героя, в условиях новых цивилизационных разломов.

Также вновь чрезвычайно актуальной становится проблема поколений, проблема «нового» и «старого». Данная тема имеет ценность для современного общества и государственной политики, т.к. она находит свое отражение почти во всех сферах деятельности человека. Проблема коммуникации и взаимоотношений поколений – достаточно давняя проблема. Общеизвестным примером считается роман русского писателя И. С. Тургенева «Отцы и дети» – одно из самых экранизируемых произведений автора.

Исследование направлено на изучение динамики развития и экранизации образов главных героев в разные исторические эпохи.

Для этого были изучены научные труды таких исследователей, как О. В. Аронсон, О. Р. Якобсон, Г. С. Демин, Г. Э. Лессинг, О. В. Дудина, Л. Л. Нелюбин, Н. А. Хренов, Л. В. Попова, Ю. В. Ивлев и др.

На основе изучения теоретических работ были сформулированы следующие выводы:

- образ – это нечто иное, как отражение информации об объекте в сознании человека через его подобие, которые выражается с помощью выразительных средств, в том числе кинематографа;
- экранизация представляет собой интерсемиотический перевод литературных образов в образы кино. Ценность интерпретации образов

для большинства аудитории обуславливается не прямой близостью к оригиналу, а верностью духу и атмосфере первоисточника;

- один и тот же кинообраз имеет возможность изменяться в зависимости от социальной и политической обстановки того или иного исторического периода.

Был проведен анализ трех экранизаций романа «Отцы и дети» 1958, 1983 и 2008 годов изменения образов трансляции проблемы поколений в разные временные эпохи, в ходе которого были сделаны следующие выводы:

- в результате стремительного развития технических возможностей передача образов становится более разнообразной, создавая новаторские способы их транслирования и удержания аудитории у экранов;
- конфликт поколений в каждой экранизации транслируется через рефлексию событий той или иной эпохи с помощью характерных образов. В связи с этим конфликт отцов и детей в экранизации 1958 года отражает революционность, стремление в будущее, принципиальный уход от старых порядков и норм. В кинокартине 1983 года показаны меланхоличные, размеренные, ищущие свое место в мире, вечно размышляющие образы героев. Сомнительные и

неоднозначные персонажи не могут настроить коммуникацию друг с другом, т.к. сами находятся в неопределенности. В современной адаптации романа 2008 года представлены активные, энергичные, динамичные образы, которые готовы действовать, преодолевать возможные препятствия на пути к своей цели, иногда находясь на грани эгоистичности;

- экранизация литературных произведений является универсальным способом коммуникации, в связи с огромной базой материала, знакомыми образами и сюжетами, которые усиливают художественные приемы, поясняют и облегчают материал для восприятия зрителя, дают возможность принципиально новой трактовки произведения.

Данное исследование может быть полезно для современного кинопроизводства, для российского кинопроизводства на этапе смены эпох, поиска и собственно концептуальной фигуры героя нынешнего времени, и поиска приемов его экранного воссоздания.

Образ, как отражение действительности, должен соответствовать той действительности, в которой воссоздается. Создание кинообраза должно опираться не только на современные технологии кинематографа, но и быть результатом осознания, понимания и рефлексии сегодняшнего устройства мира. В данном случае были разобраны образы, транслирующие проблему, которая остается и будет актуальной в любое время – проблему отцов и детей. В наше время семья уже давно отличается от того образа, который транслируется с экранов. Сохранение старых штампов и клиширование не являются отражением той действительности, которую мы наблюдаем в данный момент. Следовательно, для будущей экранизации романа следует учитывать текущие запросы общества и государства. Такое решение даст возможность актуализировать, адаптировать всем известную классику, подарив ей вторую жизнь.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аронсон О. В. Коммуникативный образ. – Новое литературное обозрение, 2007.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – Рипол Классик, 2013.
3. Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. Новое литературное обозрение, 2010.
4. Быков Д. Интервью: "Наше кино сегодня абсолютно мертво" // КиноПоиск – URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3026203/> (дата обращения: 5.05.2024).
5. Гаврилюк А. П., Гаврилюк П. И. Художественный образ в современном кинематографе // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: X Всероссийская научно-практическая конференция, 20 апреля 2018 г.— СПб.: СПбГУП, 2018.—100 с. ISBN 978-5-7621-0969-7. – 2018. – С. 82.
6. Гарбовский Н. К. Теория перевода. – 2007.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. – 1968.
8. Григорьянц Е. И. Книга в контексте современной культурной коммуникации // Книга. Исследования и материалы. – Сб. 82. – М. : Наука, 2004. – С. 54-55.
9. Делёз Ж. Кино. – Litres, 2012.
10. Демин Г. С. Художественный образ в живописи // Вестник Тюменского государственного университета. Серия: Философия.—2011.—№ 10. – 2011.
11. Дмитриева Н. Изображение и слово [Текст] / Н. Дмитриева.- М.: Искусство, 1991.- 314 с.
12. Доманский В. А. Экранизация как интерпретация литературной классики // Литература в школе. – 2018. – №. 1. – С. 26-29.
13. Дудина О. В. Кинематограф периода хрущевской "оттепели" как отражение советской действительности // Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология. – 2018. – С. 194-198.

14. Ивлев Ю. В. Логика. Краткий курс. Учебное пособие. – Издательство Проспект, 2019.
15. Косинова М. И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «Застоя» // Вестник университета. – 2016. – №. 6. – С. 255-259.
16. Кухта М. С. Модели восприятия информации в вербальных и визуальных текстах // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2004. – №. 3. – С. 116-119.
17. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах поэзии и живописи / Пер. с нем. Е. Эдельсона, И. Феленковской. Спб: Азбука; Азбука-Аттикус, 2021. 320 с.
18. Лиходкина И. А. Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – №. 3-3 (69). – С. 128-130.
19. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – 1973.
20. Магалашвили Ю. С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы). – 1984.
21. Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. 152 с.
22. Миронов Д. Д., Ляпкина Т. Ф. Кино как средство выражения культурных смыслов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 210. – С. 255-262.
23. Морковкин В. В., Богачева Г. Ф., Луцкая Н. М. Большой универсальный словарь русского языка. – АСТ-Пресс Книга, 2016.
24. Нелюбин Л. Л. Введение в технику перевода (когнитивный теоретико-прагматический аспект). – Общество с ограниченной ответственностью ФЛИНТА, 2009. – С. 216-216.
25. Попова Л. В. Становление образа в кино: от Лессинга и Гегеля до С. Эйзенштейна // Культура и искусство. – 2024. – №. 2. – С. 67-77.
26. Прохоров А. М. Советский энциклопедический словарь. 4-е изд // М.: Советская энциклопедия. – 1989.

27. Сенникова В. В., Савельева Е. Н. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – №. 27. – С. 251-262.
28. Сергеев Е. Перевод с оригинала: Телеэкранизация русской литературной классики М.: Искусство, 1990.- 200 с.
29. Туманов А. И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности //Наука. Культура. Общество. – 2021. – Т. 27. – №. 3. – С. 35-49.
30. Тургенев И. А. Отцы и дети - М.: Азбука, 2008.- 300 с.
31. Филиппова И. Н. Интерсемиотический перевод: экранизация как трансформация авторского текста в поликультурном аспекте //Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2019. – №. 1. – С. 204-211.
32. Фондарина В. Лучшие экранизации классической литературы / В. Фондарина // Экран, 2008.-№ 6.- С. 51-52.
33. Хамраева Р. Литературные произведения на экране [Текст] / Р. Хамраева.- М.: АСТ, 2009.- 64 с.
34. Хайлова Н. Б. Кинематограф оттепели. В 2 кн //Отечественная история. – 2003. – №. 6. – С. 178-186.
35. Хилько Н. Ф. Роль аудиовизуальной культуры в творческом самоосуществлении личности. – 2001.
36. Хренов Н. А. Кинематограф 70-х годов в контексте осознания надлома цивилизации //Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №. 3. – С. 257-267.
37. Цамакаева С. А., Молодцова Д. Д. Экранизация как трансмедиаальный перевод //Тенденции развития науки и образования. – 2021. – №. 70-7. – С. 75-79.
38. Чернова С. В. Художественный образ: к определению понятия //Вестник Вятского государственного университета. – 2014. –

№. 6. – С. 109-116.

39. Шкловский В. Литература и кинематограф [Текст] / В. Шкловский.- М.: АСТ, 1999.- 59 с.
40. Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода //Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. – 1978. – №. 25. – С. 16.