

На правах рукописи

ТАРАСОВ Александр Валентинович

КИНЕМАТОГРАФ М.А. БУЛГАКОВА.
К проблеме кинематографичности художественного
мышления писателя

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Tarasov', is positioned above the city and year.

Ярославль
2006

Работа выполнена на кафедре культурологии Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Шуйский государственный педагогический университет».

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор **Океанский В. П.**

Официальные оппоненты: доктор культурологии, профессор
Едошина И. А.

кандидат культурологии, доцент
Дидковская Н. А.

Ведущая организация: Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ярославский государственный театральный институт».

Защита состоится « 14 » декабря 2006 года в 11 часов на заседании диссертационного совета К 212. 307. 03 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, кандидата культурологии и кандидата философских наук при Ярославском государственном педагогическом университете им. К.Д. Ушинского по адресу: г. Ярославль, Которосльная наб., д. 66, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского.

Отзывы на автореферат присылать по адресу: 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108. Диссертационный совет К. 212. 307. 03.

Автореферат разослан « 13 » ноября 2006 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологии, доцент

Летина

Н.Н. Летина

Общая характеристика работы

Коренная ломка уклада русской жизни, связанная с событиями первых двух десятилетий XX века, несомненно, повлияла на всех деятелей русской культуры. Но М.А. Булгаков стал осмысливать общенациональный кризис в неожиданных тонах и формах, достаточно резко выделивших его среди художников послереволюционного поколения. Л. Авербах после публикаций “Белой гвардии” и первых крупных сатирических повестей так сказал о Булгакове: “Появляется писатель, не рядящийся даже в попутнические цвета”. По сути своей это была оппозиция господствующим идеям времени, выраженная особым художественным языком. Судьба Булгакова-прозаика была трагична. Не менее трагична была судьба Булгакова-драматурга.

За последние два десятилетия интерес к творчеству писателя заметно возрос, наряду с увеличением числа изданий увеличивается количество посвящённых ему работ. К концу 80-х г.г. в основном были опубликованы все ранее не известные, недоступные отечественному читателю художественные тексты Булгакова, из архивов КГБ вышел его дневник. Изданы книги, А. Вулиса, А. Смелянского, В. Стронгина, М. Чудаковой, Л. Яновской, статьи и тексты других жанров С. Аверинцева, В. Айзенштадт, Н. Альтшуллер, Л. Аннинского, А. Арьева, Ю. Бабичевой, В. Баранова, А. Берзер, И. Бэлза, Л. Винокур, В. Воздвиженского, И. Волгина, В. Гудковой, С. Дмитриенко, А. Зеркалова, М. Золотоносова, К. Кирилленко, С. Клементьева, В. Константинова, Н. Козлова, А. Кораблёва, И. Кузякиной, В. Кулешовой, В. Купченко, В. Лакшина, Ю. Леонтьевой, В. Лосева, Н. Маляровой, Л. Менглиновой, Б. Мягкова, Ю. Неводова, А. Нинова, Е. Орловой, П. Палиевского, В. Перцова, М. Петровского, Н. Петровой, В. Петелина, К. Рудницкого, И. Смирнова, В. Сахарова, Г. Файмана, В. Чеботарёвой, Л. Шубина, Р. Янгирова. Эти труды русских учёных, как и монографии и отдельные исследования их иностранных коллег - Лесли Милн, Эндрю Беррата и Джули Куртис – в Англии; Эллеандреа Проффер и Эдит Хайбер – в США; Коллина А. Райта в Канаде, Питера Дойля в Новой Зеландии, Ральфа Шредера, Волькера Левина в Германии, Э. Баццарелли и Р. Джулиани в Италии; М. Йовановича в Югославии, Анжея Дравича в Польше; Калпаты Спхни в Индии и Л. Халлер в Венгрии – посвящены судьбе и творчеству М. Булгакова.

Великий Мастер оставил литературные сценарии, прекрасно отражающие специфику кинематографа, несущие яркие зримые образы, глубокое понимание духа кино. Но особый интерес представляют кинематографические произведения по оригинальным литературным произведениям М.А. Булгакова, уже увидевшие свет, уже имеющие своего благодарного зрителя, свою критику, оставившие след еще и в истории мирового кинематографа.

Кинематографичность творчества как объективная сторона художественного мира автора, киномышление как специфика творческого метода писателя в последнее время становится актуальной темой научных исследований. Можно говорить о кинематографичности творчества Н.В.Гоголя, А.И.Гончарова, Л.Н.Толстого, А.П.Чехова. Особенно исследовано киномышление Л.Н.Толстого. Одним из первых исследовал этот вопрос М.И. Ромм.

Огромное внимание проблеме кинематографичности мышления творческого человека уделял С.М. Эйзенштейн. В целом ряде работ он рассмотрел истоки зарождения, по его определению, «синэстетического» мышления. Глубоко изучая историю художественной культуры, он пришёл к выводу, что первичные элементы синэстетического мышления зародились в первобытном синкретизме, далее получив развитие в синтетическом народном творчестве, красочных народных празднествах и карнавалах, зрелищных искусствах. Синэстетическое, кинематографическое мышление обусловлено, по мнению С.М. Эйзенштейна, способностью творческого человека «слышать» цвет, видеть музыку как цветовую гамму и т. д. Или как писал Л.В. Кулешов, что если имеется мысль-фраза, частица сюжета, звено всей драматургической темы, то эта мысль выражается, выкладывается кадрами-знаками, как кирпичами.

Отличительными чертами кинематографичности творческого мышления являются визуализация отдельных образов и картин, монтажность их построения, создание образов и картин путем чередования визуальных планов, а также способность художника создавать и поддерживать ритм внутри происходящего действия.

Монтаж является коренной особенностью кинематографа как искусства. С.М. Эйзенштейн в исследовании «Диккенс, Гриффит и мы» писал о сути монтажа: «монтажная единица-клетка» дробится «на цепь раздвоений, которые вновь собираются в новое единство — в монтажную фразу, воплотившую концепцию образа явлений».

Способность художника видеть мир и воплощать его путем чередования планов – это возможность организации визуальных картин через чередование общих, крупных и средних планов, подчиняясь логике заданного ритма действия.

Тема «Булгаков и кинематограф» интересна, ждёт своих исследователей. Прослеживая взаимоотношения литературного творчества Булгакова с киноэкранизациями его произведений, можно отметить, что этот пласт творчества писателя и пласт культуры, связанный с экранизациями его произведений, ещё не изучался должным образом. Кроме того, возможность изучения поэтики художественного произведения через анализ его кинематографического воплощения является новым источником постижения внутреннего мира произведений. Это и обуславливает **актуальность** темы данной диссертационной работы.

Определим наиболее существенные пробелы изучения творчества М.А. Булгакова в контексте обозначенной нами темы:

- почти полностью отсутствуют академические исследования, посвященные непосредственно данной проблеме. Среди критического материала преобладают газетные и журнальные отзывы (по содержанию мало соответствующие аналитическому осмыслению материала), часть же предпослана юбилейным датам и является не более чем биографическими очерками;
- минимальное количество исследований содержит попытку вписать наиболее удачные киноэкранизации в контексте истории русской и мировой культуры.

Целью работы является изучение глубинной эстетической взаимообусловленности произведений М. Булгакова и их экранизаций. Открывается такая перспектива при постановке следующих исследовательских задач:

- а/ раскрыть художественное своеобразие киноэкранизаций произведений М.А. Булгакова в сопоставлении с литературным творчеством, выявляя признаки кинематографичности художественного мышления писателя;
- б/ проследить многоплановое раскрытие архетипа Дома – центрального образа булгаковского мира – в экранизациях булгаковских произведений;
- в/ проанализировать цикличность композиции фильмов – экранизаций М.А. Булгакова как характерную черту также и литературных произведений писателя.

Объект и предмет исследования:

Объектом исследования является проблемный контекст литературного творчества М.А. Булгакова, имплицитно связанный с архетипическим образом Дома, цикличностью сюжетов, открытыми финалами, на которых основано образно-стилевое единство представленных фильмов.

Предмет изучения – киноинтерпретации художественных произведений М.А. Булгакова.

Проблема исследования определяется необходимостью исследования экранизаций М.А. Булгакова, в качестве „экспериментальной площадки”, где происходило и происходит становление творческого осмысления литературных произведений как источника аудиовизуального материала, так как творчество М.А. Булгакова максимально кинематографично, в том смысле, что сами принципы булгаковской поэтики предполагают визуализацию и как следствие экранизацию.

Степень научной разработанности проблемы.

Здесь мы опираемся на исследования проблематики взаимодействия литературы и кино, принадлежавшие перу Ю.Н. Тынянова в его книге «Поэтика. История литературы. Кино». Это самое раннее из наиболее известных исследований этой проблемы. Последующие исследования показали важность и сложность вопроса, его актуальность. Среди наиболее важных и интересных работ отметим «Кино как вид искусства» И.А. Вайсфельда; книга показывает место киноискусства в контексте других искусств, значение литературной основы в рождении аудиовизуального произведения, отмечая двойственный характер кинодраматургии, ее одновременную принадлежность и к литературе и к искусству экрана.

В книге У. А. Гуральника «Русская литература и советское кино» показано непреходящее, истокообразующее значение русской литературы для формирования эстетических принципов советского кино.

Одна из глав «Из истории экранизаций» книги Л. П. Погожевой «Из дневника кинокритика» посвящена творческой истории экранизаций художественных произведений и особенностям подхода авторов-интерпретаторов к своей работе. Основная часть размышлений автора посвящена экранизациям произведений Ф.М. Достоевского, но это не мешает выделить ряд общих важных мыслей,

посвященных проблеме экранного воплощения литературных произведений.

Методология исследования. Работа опирается на метод системного анализа с элементами сравнительно-сопоставительного анализа, феноменологического метода и герменевтики.

Методологически использован нами и интерпретационный опыт ведущих советских кинорежиссеров. Использованы нами их работы, в которых раскрыты художественные принципы перевоплощения произведений литературы в кинопроизведения.

Г.М. Козинцев в книге «Пространство трагедии» размышляет о творческой переработке, перевоплощении литературного произведения в кинематографическое. Он подробно описал процесс рождения в воображении художника экранного образа. Козинцев подчеркивал, что рождение замысла – это не только создание в воображении образов будущего фильма, но и выражение мыслей, чувств, отношений художника к жизни.

М.И. Ромм в книге «Беседы о кино» говорил, что монтаж и многослойность сцены в фильме – это проявление специфики кино как особого вида искусства. А в книге «Беседы о кинорежиссуре» писал, что «кинорежиссер, снимая данный отрывочек картины, должен умозрительно представлять себе всю картину в целом, должен представлять себе, как разовьются еще не снятые сцены, которые стоят в картине до того отрывка и после него».

С.И. Юткевич в своей работе «Кино – это правда 24 кадра в секунду» подчеркивал, что главное в современном искусстве экрана – это широкое и глубокое восприятие мира, его творческое воссоздание с помощью фантазии и ассоциативного мышления режиссера. С.И. Юткевич считал, что чем ярче, сильнее работает фантазия, тем интереснее и талантливее произведение, тем более что фантазия тоже может быть воспитуема, и, чтобы уметь плодотворно фантазировать, надо хорошо знать живопись, театр, поэзию, музыку и многое другое, с чем по природе своей связана режиссура.

И надо не просто знать, а каждодневно воспитывать в себе ненасытную жадность к восприятию многообразия жизни и культуры, неустанное стремление к поиску, к обогащению фантазии и знания».

Главным при изучении художественного произведения любого вида искусств является изучение его поэтики. В центре поэтики – единство формы и содержания, установление связи между

разными уровнями текста. Поэтика – своеобразное ядро, вокруг которого объединены все смыслы и формы текста. По определению М.Я. Полякова, «фундаментальный вопрос семантической поэтики можно сформулировать как проблему интерпретации механизмов, порождающих художественный смысл». Вслед за М.Б. Храпченко, мы охарактеризовываем поэтику «как научную дисциплину, изучающую способы и средства художественного претворения, образного раскрытия жизни», а также и как совокупность определенных свойств литературы, свойств изобразительно-выразительных.

Мы придерживаемся герменевтической методологии, детально обоснованной в трудах Г.-Г. Гадамера и В.С. Библера. Герменевтикой – соглашаясь с П.Д. Тищенко, мы называем «особый род интеллектуальной деятельности, в результате которой *открытие* истины осуществляется путем *истолкования* знаково-символической формы, прежде всего слова».

Рассмотрение поэтики произведений М.А. Булгакова как основы их экранизаций осуществлено в соотношении с широким культурным контекстом с теоретической опорой на труды М.М. Бахтина. Такой способ проникновения в «целое» произведения необходим для того, чтобы оживить текст, увидеть его уникальность.

Материалом и источниками для исследования послужили фильмы по произведениям Михаила Афанасьевича Булгакова: «Бег» режиссеров А.А. Алова и В.Н. Наумова, «Дни Турбиных» режиссера В.П. Басова, «Собачье сердце» режиссера В.В. Бортко, «Мастер и Маргарита» режиссера В.В. Бортко, другие произведения писателя и фильмы, снятые по его произведениям. Мы ограничились названными выше фильмами исходя из необходимости анализа наиболее известных кинопроизведений, получивших позитивную оценку критики, давно и прочно введенных в зрительский обиход. Эти кинопроизведения наиболее точно передают дух булгаковских книг. Тем самым источниками являются фильмы по произведениям М.А. Булгакова и его пьесы, рассказы, повести и романы.

Гипотеза, на которой построено исследование, заключается в том, что метатемой творчества М.А. Булгакова является раскрытие сквозного архетипа Дома; метатема проявляется, в том числе, через цикличность сюжетов булгаковских книг; обнаружить же это, на наш взгляд, возможно, только проанализировав опыт визуализации

художественного мира писателя — кинематографические интерпретации романов, повестей и драм М.А. Булгакова.

Научная новизна работы обусловлена обращением к важной культурологической проблеме взаимоотношений литературного творчества М.А. Булгакова и экранизаций его произведений. В диссертации впервые предпринимается попытка целостно и системно рассмотреть базовые принципы поэтики М.А. Булгакова, выявленной через кинематограф, экранизацию его произведений. При этом для анализа выбираются известные, но недостаточно изученные кинопроизведения, рассматриваемые в общей парадигме. В исследовании уточняются и частично пересматриваются ранее сложившиеся представления о смысловой наполненности и проблематике булгаковских произведений и фильмов-экранизаций, определяются пути нетрадиционного прочтения художественных текстов и кинематографических произведений.

Теоретическая значимость исследования определяется разработкой принципов анализа текста и аудиовизуального ряда в качестве основы для описания и построения модели художественного мира, что позволяет выявить и охарактеризовать авторскую позицию в произведениях.

Результаты данного исследования имеют **практическую значимость** и могут быть использованы в вузовских курсах по истории русской культуры XX века, теории и методике анализа аудиовизуального произведения, спецкурсах и спецсеминарах по изучению творчества М. А. Булгакова, по изучению проблемы экранизации.

Личный вклад заключается в уточнении и переосмыслении ряда ранее сложившихся представлений о смысловой наполненности и проблематике произведений М.А. Булгакова.

Апробация материала осуществлялась в форме 7 публикаций, а также докладов на научных конференциях «Дни Андрея Тарковского на Ивановской земле. К 70-летию Андрея Тарковского» (Иваново 2002), «Дни Андрея Тарковского на Ивановской земле. «Ностальгия» - двадцать лет спустя» (Иваново 2003), «Дни Андрея Тарковского на Ивановской земле. Жертвоприношение - символика, проблематика, контекст» (Иваново 2004), «Архетип детства I, II, III: дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике» (Иваново 2002-2005), Международном научном симпозиуме «Глобальный культурный

кризис нового времени и русская словесность» (Шуя 2006), II Международной научно - практической конференции, посвященной 40-летию Ивановского института ГПС МЧС России «Гуманитарные аспекты профессионального образования: проблемы и перспективы» (Иваново 2006).

Результаты исследования докладывались на заседаниях кафедры культурологии Шуйского государственного педагогического университета и на научных конференциях и симпозиумах в городах Иваново и Шуя.

На защиту выносятся следующие положения:

- кинематографичность художественного мышления М.А. Булгакова как писателя;
- возможность постижения глубинных содержательных оснований поэтики художественного произведения через герменевтический анализ его кинематографического воплощения.

Структура и объем диссертационного исследования обусловлена поставленными целями и задачами и включает в себя введение, две главы: «Экранизация драматургических произведений М.А. Булгакова» и «Экранизация эпических произведений М.А. Булгакова», заключение, список использованной литературы (501 наименов.), а также приложения, состоящего из двух разделов: фильмографии (14 фильмов) и списка используемых в работе произведений М.А.Булгаков (12 произведений). Общий объем работы 184 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении рассматривается история вопроса, обосновывается актуальность темы диссертации, её научная новизна, определяются объект и предмет исследования, его цели и задачи, обозначаются теоретико-методологические основы и принципы работы, отмечается её теоретическая и практическая значимость.

Первая глава – «Экранизация драматургических произведений М.А. Булгакова».

В первом параграфе данной главы «М.А. Булгаков и кинематограф» представлен и обобщен пласт деятельности М.А. Булгакова как сценариста. Систематизированы взгляды на его отношение к просмотренным фильмам, переданные через

свидетельства его жены Е.С. Булгаковой, имеющиеся в её дневниках и письмах.

Во втором параграфе первой главы «Бег». **Пьеса и фильм-экранизация. Образно-стилевые особенности** мы рассматриваем художественно-стилистические особенности киновыразительности фильма «Бег» режиссёров А. Алова и В. Наумова, систему образов и структуру сюжета в диалектической взаимосвязи с пьесой «Бег» М. Булгакова.

Авторы сценария и постановщики фильма «Бег» (Александр Алов, Владимир Наумов) не довольствуются кинематографическим пересказом Булгакова: они продолжают, развивают, заостряют заключенный в его произведениях исторический и художественный смысл. Но эти заострения не из тех, что разрушают гармонию искусства вторжением перста указующего. И не из тех, что выпрямляют события ради их приближения к легкочитаемой схеме. Художественными средствами синтетического искусства кинематографа А.А. Алов и В.Н. Наумов выводят наружу булгаковские подтексты, предполагаемое делают пластически отчетливым.

А.А. Алов и В.Н. Наумов раздвигают рамки пьесы, не останавливаясь перед ломкой жанра или сменой родовой парадигмы, где драма — род, а её слагают различные жанровые разновидности. С психологической драмой Хлудова и его снами-кошмарами соседствует в фильме эпопея штурма Перекопа. В бытовое повествование о жизни героев в эмиграции врывается фантазмагория тараканьих бегов и уличной потасовки в Константинополе, гротескно поставленные сцены карточной игры Чарноты и Корзухина в Париже... Ломка жанра не ведет, однако, к эклектике, к созданию кинематографического кентавра. Тональность, стиль, атмосфера фильма определяются его мыслью, соединяющей разнохарактерные сцены, пестрота эпизодов и мотивов отражает пестроту жизни.

Центральная фигура «Бега» — белый генерал Хлудов (первая роль в кино Владислава Дворжецкого). Палач, вешатель, садист, он драматически осознаёт то, что происходит с Россией, народом, с ним самим. Судьба Хлудова — трагедия совести, которая не в силах переступить через кровь. Вокруг Хлудова сгруппированы другие герои фильма — петербургский интеллигент Голубков (арт. Алексей Баталов), генерал Чарнота (арт. Михаил Ульянов), столичный чиновник Корзухин (арт. Евгений Евстигнеев) и его жена Серафима

(арт. Людмила Савельева). Дороги каждого из них по-своему варьируют мотив картины.

В параграфе рассматривается проблема прототипов образов Голубкова и Серафимы и делается предположение о возможности использования М. Булгаковым в качестве прототипа Голубкова – С.Н. Булгакова, а Серафимы – первой жены писателя Т.Н. Лаппа.

В фильме «Бег» открываются две основные композиционные плоскости: событийная, сюжетная, внешняя — безостановочный бег героев поначалу в Крым, оттуда за рубеж, и снова путь в Россию Голубкова и Серафимы. Второй, внутренний, глубинный слой — движение, поток истории с ее кошмарными катаклизмами, в которые ввергнуты виноватые и невинные. Люди вышвырнуты из своих домов, они несутся в непреходящем хаосе, беспорядочно перемещаясь, не в силах остановиться. Это движение толпы, вовлекающей в свое чрево человека и овладевающей его судьбой. Недаром один из самых впечатляющих эпизодов «Бега» — тараканы бега, модель страшного существования людей. Это, с одной стороны, образ беспорядочного хаотичного бега русских из России, с другой — жестокая в своей правде картина физического порабощения людей (образ люди-тараканы), использования их для развлечения других, для всеобщих насмешек. Для картины вообще характерны подобные узловыы сцены (например, игра в карты Корзухина и Чарноты).

Необходимо отметить кольцевую структуру построения композиции фильма. Фильм начинается и заканчивается развернутой метафорой — белая снежная дорога, которая лежит перед уезжающими вначале и вернувшимися в Россию Голубковым и Серафимой. Пьеса также начинается и заканчивается одинаковыми образами — хора поющих молитвы монахов. История словно завершила свой очередной круг и начала новый, что созвучно идее Булгакова: жизнь впереди, всегда впереди.

А.А. Алов и В.Н. Наумов применили для булгаковской эпопеи, состоявшей из двух основных частей — «Родина» и «Чужбина», реалистический метод. Этот метод помог, памятуя об остром характере подачи материала в их предыдущем, запрещенном во времена съемок «Бега» фильме «Скверный анекдот», остановиться на сдержанной манере съёмки для передачи событий прошлого. Но, благодаря особому напряжению чувств булгаковских героев, прошлое могло бы стать созвучным с современностью.

Поэтому необходимо было найти наиболее точные решения, создать выразительные образы героев и среды.

«Родина» (российская часть фильма) создана в серебристой тональности. Четкая линейная обрисовка персонажей и «нервная» движущаяся камера подчеркивают тревогу и беспокойство, которое ощущают и актеры, и зрители на протяжении всего фильма. Легкая дымка в глубине почти каждого кадра формирует не только многоплановость, но и атмосферу «реальной булгаковской нереальности» происходящего. Иными словами, все подчинено созданию достоверности, и в то же время не упущена и некая булгаковская «сумасшедшинка».

Композиция кадра в этом фильме была достаточно традиционной: стремление к уравновешенности, композиционному единству, завершенности. Но равновесие – это не внешнее, а скорее внутреннее, смысловое понятие. Это творческий процесс, а не механическая расстановка предметов, как это практикуется в быту. Равновесие – понятие осмысленное, исходящее из содержания, драматургической задачи.

Отдельное место во втором параграфе первой главы уделено анализу снов Хлудова и их месту в структуре фильма. Снимая сны, авторы старались строить кадры на большой глубине перспективы и четких тенях, избегая расплывчатости изображения. Ведь сны и видения, по Булгакову, – та же реальность, но в ином мире.

Во второй части фильма показаны первые эмигранты послереволюционной России. Эта часть создана по контрасту с «Родиной», первой частью. Тут прежде всего тоска, мытарства в чужом знойном и пыльном Константинополе, надежда на возвращение.

Для этой половины фильма авторы искали совершенно иной стилистический изобразительный подход. Сначала был Восток с его особым колоритом – синее небо, белые стены, яркие костюмы, жара, зной, балаган, где сталкиваются, казалось бы, несовместимые ситуации и характеры.

Проанализирована во втором параграфе первой главы тема «Дома» как одна из основных в творчестве М. Булгакова.

Подводя итоги, мы отмечали, что уроки драмы выходят за рамки изображаемых событий, они снова и снова обращают зрительскую мысль к важнейшим вопросам жизни: что же такое родина для человека, какое значение для него имеет причастность

интересам и заботам народа, когда и как соединяются личное и общечеловеческое в понятиях гуманности, доброты, чести, долга.

События и люди изображаются в «Беге» с той степенью исторической конкретности, какая прочно связывает экранное действие с конкретными датами теперь уже многолетней давности. Но исторический и нравственный опыт героев фильма, уроки их жизни приближены к современности силой искусства, предметно воплощающего диалектику поэтического правосудия.

В третьем параграфе первой главы «Дни Турбиных». Пьеса, роман «Белая гвардия» и фильм-экранизация. Образно-стилевые особенности» на материале фильма «Дни Турбиных» режиссера В. Басова мы рассматриваем систему образов и основных тем во взаимосвязи с пьесой «Дни Турбиных» и романом «Белая гвардия» М. Булгакова.

Ведущей темой этого произведения стала судьба интеллигенции в обстановке гражданской войны и всеобщего одичания. Окружающему хаосу здесь противопоставлялось упорное стремление сохранить нормальный быт, "бронзовую лампу под абажуром", "белизну скатерти", "кремовые шторы".

Писатель, а вслед за ним и режиссер диалектически рассуждают о деяниях рук человеческих: о войне и мире, о вражде человеческой и прекрасном единении — "семье, где только и можно укрыться от ужасов окружающего хаоса".

Холодный и бесстрастный образ 1918 года настораживает и даже пугает, поэтому, когда на его фоне вдруг появляются Турбины, к ним сразу испытываешь чувство близости и доверия. И этот контраст в самом начале фильма, по нашему мнению, не случаен. Булгаков и автор фильма В.П. Басов резко противопоставляют эту семью всему образу 1918 года, который несет в себе ужас, смерть, боль. Мы отчетливо понимаем позицию авторов по отношению к этой семье.

Таким образом, основными темами фильма, пьесы и романа является тема семьи и тема Дома. Что такое семья? Это круг людей, бесконечно преданных и любящих друг друга. Это люди, объединенные кровными узами, для которых их союз — самое важное. Турбины — это идеал булгаковской семьи. В них все лучшее, что может быть у по-настоящему крепкой семьи: доброта, простота, честность, взаимопонимание и, конечно же, любовь. Но Булгакову важно не только это. Ему дороги его герои, потому что они — люди

дома. Свой Дом, теплый и уютный, Турбины готовы защищать. Дом Турбиных – крепость, которую они оберегают и защищают только все вместе, сообща. Иначе и быть не может. Конечно же, не случайно тогда обращение Басова к деталям церковной обрядности и глубинным образам – эталонам – обращение Елены к образу Богородицы, её молитва, немое общение Алексея с фотографиями родителей... Все в доме Турбиных проникнуто верой и любовью к Богу и к ближнему своему.

В третьем параграфе первой главы проанализирована глубокая взаимосвязь статьи С.Н.Булгакова «На пиру богов (Pro и Contra). Современные диалоги» с художественными находками автора «Дней Турбиных». Рассуждения С.Н. Булгакова о молитве и её роли в спасении русского человека и России, по мнению диссертанта, нашли отражение в сценах молитвы Елены о семье, о близких. Образ Богородицы, занимающий весь экран в финале сцены молитвы, говорит об успехе молитвы, о возможности спасения семьи, спасении России.

В. Басов понимал свой фильм как эпопею – повествование о судьбах не только отдельных персонажей, семьи, но и народа, страны. «Стать бесстрастно над красными и белыми» – вот основной замысел М. Булгакова. Замысел же автора фильма В. Басова показать, прежде всего, душевное благородство и нравственную чистоту героев Булгакова – Турбиных и их друзей, и, кроме того, неминуемую победу красных.

Авторы романа, пьесы и фильма воспринимают революцию и гражданскую войну как продолжение вечной борьбы добра и зла, как страшное возмездие за грехи и преступления. Прошное, настоящее и будущее переходят из одного в другое: прошлое – причина начала страданий и бедствий народа, в свою очередь, настоящее предопределяет будущее.

Из единичных образов возникают обобщенные образы-символы, построенные на исторических ассоциациях. Дом – сквозной образ, присутствующий, так или иначе, на каждой странице пьесы, каждом кадре фильма. Это образ-символ, вместивший в себя разные конкретные дома – в первую очередь, дом Турбиных, а затем – дом Василисы. И одновременно это Дом вообще, семейный очаг – условие человеческого благополучия и государственного благополучия.

Отметим кольцевую композицию фильма. Кольцевая структура позволяет автору, с одной стороны, усиливать центральный образ сцены, будь то собирательный образ офицеров и юнкеров, в едином порыве готовых защищать Родину, или образ Тальберга (бегущего и предающего), приводя героев в ту же ситуацию в те же условия, с другой стороны, позволяя зрителю мысленно сопоставлять, сравнивать героев, сцены, образы, мягко подводя к развязке главных сюжетных линий.

Нами было отмечено, что фильм пронизан множественными сюжетными линиями. В своем произведении В. Басов вслед за Булгаковым показывает взаимоотношения совершенно разных людей. Взаимоотношения Людей и Истории. Движение масс вокруг Города.

Основная тема фильма – судьба интеллигенции на переломе истории, трагические судьбы людей в хаосе революционных изменений.

Выведен основным образ Дома – центра существования разных людей, который объединяет их, дает укрытие от страшного мира вокруг.

В фильме В. Басова противопоставляются мирный заснеженный Город и хаос войны и бегства.

Неоднозначен и сложен финал фильма. Вслед за М. Булгаковым В. Басов разделяет пути героев. Мышлаевский бесповоротно хочет идти за большевиками, а Студзинский – против них, хотя и понимает безысходность этого пути. Шервинский готовит себе певческую карьеру. Но образ бронепоезда и красноармейца, охраняющего его, в последнем кадре фильма оставляет открытыми судьбы героев.

Вторая глава диссертации – «Экранизация эпических произведений М.А. Булгакова».

В первом параграфе данной главы «Собачье сердце». Повесть и фильм-экранизация. Образно-стилевые особенности мы рассматриваем художественно-стилистические особенности фильма «Собачье сердце» режиссера В.В. Бортко на фоне других экранизированных произведений М.А. Булгакова («Роковые яйца» режиссера С. Ломкина и «Собачье сердце» режиссера А. Латтуада) во взаимосвязи с повестью М.А. Булгакова «Собачье сердце», пьесой «Зойкина квартира».

Мы отмечаем, что четыре героя — Шариков, Швондер, профессор Преображенский и доктор Борменталь (в исполнении Владимира Толоконникова, Романа Карцева, Евгения Евстигнеева и Бориса Плотникова) стали уже нарицательными фигурами. И благодаря режиссеру фильма Владимиру Бортко, героям фильма и актерам, их воплотившим, переломная эпоха в судьбе страны предстает в емкой, афористичной форме. А искусная операторская (в черно-белой, но слегка вирированной тональности под старую фотографию - дагерротип) работа Юрия Шайгарданова вписывает этот историко-революционный фантастический анекдот в давно канувший в небытие мир.

Основным образом, как уже было сказано, мы вновь выделяем образ Дома. В литературном тексте и в фильме показаны одни и те же приметы Дома: лампа с большим абажуром, часы с маятником, мягкий халат профессора Преображенского и особенно сова. Большевики уничтожили Дом как основу семьи, как основу общества. Обжитому, теплomu, казалось, вечно прекрасному дому Турбиных ("Дни Турбиных"), дому профессора Преображенского писатель противопоставляет Зойкину квартиру (комедия "Зойкина квартира"), где идет яростная борьба за жизнь, за жилплощадь, за квадратные метры. Яркий, по-булгаковски сочный символ дома по-советски. Дома, лишенного души, не защищающего живущих в нем, не создающего тепла и призывной силы.

Любопытно рассмотреть параллель с книгой «Философия хозяйства» С.Н. Булгакова. В центре книги — задача религиозного осмысления экономической сферы человеческой жизни. На страницах исследования последовательно «вскрываются софийные корни» хозяйственной деятельности человека во всех категориях и аспектах, таких как производство, потребление, труд... Книга построена на идее мира как домо - строя. Эта идея мироустройства оттеняет антикосмизм советского и буржуазного «квартирничества».

Вновь надо упомянуть о кольцевом характере сюжета фильма. Шарик в квартире профессора в начале сюжета и в финале; обед Филиппа Филипповича, Борменталья и безгласно присутствующего Шарика и еще один обед, где вновь Преображенский, Борменталь и Шариков; операция по пересадке органов Шарик и подготовка к обратной операции. Вновь и вновь Булгаков, а вслед за ним и Бортко в фильме возвращают нас к основным мыслям повести, позволяя убедиться в выводах автора.

В заключение первого параграфа второй главы отмечается, что Булгаков, а вслед за ним и В.Бортко в фильме показывают Дом как основу мира, которую нельзя разрушить, необходимо сохранить любой ценой, иначе это разруха и хаос, моральная и материальная нищета. Авторы противопоставляют Дом советскому и буржуазному «квартирничеству».

Важнейшим, центральным образом в творчестве М.А. Булгакова становится преддомкома. Это и образ всемогущего советского чиновника, оторвавшегося от общей жизни и существующего своим сытным и спокойным мирком за счет простых обывателей, и это – «начальник дома», разрушитель самих основ Дома. Зрителям фильма «Собачье сердце» предстаёт яркий образ такого «начальника» Швондера в блестящем исполнении Р. Карцева.

В параграфе специально проанализировано влияние на создание повести оперы «Аида» Дж. Верди. Сюжет оперы является, как бы внутренним сюжетом повести Булгакова.

Во втором параграфе второй главы **«Мастер и Маргарита».** Роман и фильм-экранизация. **Образно-стилевые особенности** мы рассматриваем образно-стилистические особенности первой наиболее полной экранизации романа – десятисерийный киноман режиссера В.В. Бортко на фоне других менее удачных интерпретаций во взаимосвязи с романом М. Булгакова.

Мы отмечаем, что многие авторы различных исследований, написанных о М.А. Булгакове, утверждают, что основная философская линия романа – борьба добра и зла. На наш взгляд, это слишком поверхностное толкование. Борьба добра и зла наблюдается и в русских народных сказках, в которых тоже можно усмотреть некую философию, однако в том-то все и дело, что роман Булгакова о дьяволе – это не сказка, а рассказ о социальном устройстве советского общества, где добро и зло порой изменяются до неузнаваемости в своем облике и принимают поистине причудливые формы.

Анализируя образную систему фильма, мы останавливаемся на образе Понтия Пилата, воплощении человека, вынужденного принимать противное своему духу решение, как этого требуют обстоятельства и его социальный статус и обречённого вечно терзаться виной. Останавливаемся на образе мастера, которого автор ставит в несколько иную философскую позицию. Мастер уверен, что

все люди не могут стать положительными во всем и что им надо прощать обиды. Он пока не может дотянуться душой до высшей правды, но его вера в то, что «рукописи не горят», если это честные книги, оставляет за ним право на понимание в будущем высшей правды и гармонии мира. Останавливаемся на образе Иешуа, который остается верен своей правде даже перед лицом смерти, а не только перед прокуратором. Удивительные глаза актера Безрукова показывают неумолимую твердость Иешуа и его огромное всечеловеческое прощение. Останавливаемся мы и на образе Воланда, который в фильме и в романе не обычный дьявол. Он карает больше за нарушение законов света, а не тьмы.

Мы подробно останавливаемся на художественных воплощениях образов Христа и дьявола в кинематографическом творчестве, а также в художественном и литературном, считая эти воплощения контекстом анализируемого фильма.

Мы останавливаемся на одной из проблем романа и фильма — проблеме бессмертия и воскрешения души.

У Булгакова опыт воскрешения осуществляет Воланд. Он может воскресить душу, может и наоборот, погубить ее, как души гостей на балу у Воланда. Их души погублены Воландом или его помощниками, а затем воскрешены Воландом для бала. Мастер и Маргарита — тоже своего рода люди умершие и вновь воскресшие для полёта в иной мир. Очевидно, в полет с Воландом нельзя отправляться живым; надо подготовиться, освободиться от обыденного, очень ограниченного рамками общества, сознания. Весь роман для нас, современных читателей, а теперь и зрителей становится инициатическим.

Далее мы вновь останавливаемся на значении снов в творчестве М.А. Булгакова. Сны — характерная для М.А. Булгакова субстанция. Сны преследуют Хлудова в «Беге», они мучают его и в то же время дают возможность сказать важные слова мертвому (а во сне — живому Крапилину). Понтий Пилат, как и Хлудов, не может и не успевает сказать какие-то самые важные слова, тому, кто становится его совестью. Тем не менее, и Понтий Пилат и Хлудов говорят эти слова. Эти слова, по сути, *покаяние*. Тем самым, им возможно прощение, только в ином мистическом мире.

Мы показываем, как в романе и фильме воплощен очистительный Прометеев огонь. Огонь, который, пожалуй, наиболее динамичное состояния материи, создает идеальные условия для

последующего возрождения истинных ценностей. В очистительном огне горит всё, кроме бесценных творений.

В заключение второго параграфа второй главы мы замечаем, что в ином мире у мастера и Маргариты, возможно, появится новый Дом – мистический Дом. Этим Домом становится «покой». Тем самым завершается кольцевая композиция булгаковского творчества – от разрушенного революцией Дома Турбиных к вечному мистическому Дому Мастера и Маргариты.

Заключение содержит основные выводы диссертационной работы. Итоговыми становятся положения о том, что фильмы по произведениям М. Булгакова являют важный и весомый пласт кинематографии, представляют собой, несмотря на разных авторов, единую систему, так как имеют один мощный источник вдохновения, одну художественную основу.

Эти фильмы можно считать экспериментальной площадкой для воплощения литературных произведений на экране, ибо булгаковская литературная основа наиболее кинематографична, визуальна.

Вместе с тем необходимо отметить художественное своеобразие булгаковских произведений и их экранизаций:

Основой всех кинематографических произведений по книгам М.А. Булгакова является кольцевой характер сюжета. Кольцевая структура позволяет автору, во-первых, усиливать центральный образ сцены, во-вторых, позволяя зрителю мысленно сопоставлять, сравнивать героев, сцены, образы, мягко подводит к развязке главных сюжетных линий. Авторы фильмов возвращают нас к основным мыслям книг, позволяя убедиться в выводах автора.

Центральной темой анализируемых фильмов является тема Дома, как тема родного очага, незыблемой крепости, которая хранит человека от всех невзгод. В свою очередь, человек должен охранять свой Дом от морального и нравственного разрушения и поругания. Дом у М. Булгакова космичен. Он, собственно, и составляет мироздание человека. Дом распространяется вне человека, создавая мир жизни индивидуума и его близких; дом распространяется и внутри человека, создавая гармонию человеческого духа. Тем самым Дом – софиен. Так и Дом, по М.А.Булгакову, разрушенный революцией. Он должен восстановиться или создаться вновь, но, к сожалению, на Земле это невозможно. Торжествует созданное большевиками «квартирничество». Но герои М.А. Булгакова,

возможно, обретут новый Дом, уходя не в «Рай», но в «Покой». И там может появиться вечный Дом.

Проследить движение и развитие архетипа Дома у М. Булгакова нам позволил кинематограф, аудиовизуальные воплощения булгаковских произведений. Кинематограф творит, воспроизводит своими средствами уже сделанное литературой и другими видами искусств, самой жизнью. Кинематограф со своей текучестью, «потоковостью» мысли в «событийно-текущем единстве» позволяет, в отличие от литературы, проследить, с одной стороны, всю глубину, с другой стороны, протяженность авторской думы, обогащенной красками и эмоциями добросовестного интерпретатора. Зритель, погружаясь в пространство, глубину и поток фильма, может видеть глубокие потаённые движения мысли автора первоисточника.

Следом встает и тема моральной ответственности человека за потерянный или разрушенный своими руками Дом; индивидууму, противопоставившему себя этому Дому, воюющему против населяющих его. Из темы Дома вырастает и тема России, страданий её народа и веры в её будущее.

Одной из особенностей всех проанализированных фильмов является открытый финал. Авторы фильмов не однозначно заканчивают судьбы героев, развитие действия. Так ли будет все дальше, как герои фильмом говорят или мечтают в финале? Авторы не дают окончательного ответа. Тем самым разные авторы, разные самостоятельные творческие люди одинаково видят неоднозначность, неоконченность, открытость сюжета. Тем самым отметим мощное влияние на разных кинематографических авторов одного литературного автора – М.А. Булгакова.

Все приведенные выше положения позволяют сделать заключение о кинематографичности художественного мышления писателя Михаила Афанасьевича Булгакова. Приведенные и проанализированные в работе визуальные киновоплощения текстов М.А. Булгакова позволяют видеть визуальность и монтажность творческой мысли М.А. Булгакова, построение им текстов как смену ярких, визуально-зримых планов в определенном заданном автором ритме. Аналогично развиваются и экранизации булгаковских произведений.

Основные положения диссертации отражаются в следующих публикациях.

Опубликовано в ведущих, рецензируемых изданиях ВАК:

1. Тарасов А.В. Сатана, огонь и архетип Дома. Павел Флоренский и Михаил Булгаков. Творческое отражение / А.В. Тарасов // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. Научно-методический журнал. Кострома. – 2005. – № 11. – С. 257-259. (0,9 п.л.)

Другие публикации:

2. Тарасов А.В. Творческие контакты М.Булгакова и В. Вересаева / А.В. Тарасов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново. ИвГУ. – 1991. – С. 97-98. (0,25 п.л.)
3. Тарасов А.В. М. Булгаков и кинематограф. Опыт соприкосновения / А.В. Тарасов // Дни Андрея Тарковского на Ивановской земле. Сборник. Иваново. – 2002. – С.146 – 153. (0,6 п.л.)
4. Тарасов А.В. Детство, семья в произведениях Михаила Булгакова и их экранизациях / А.В. Тарасов // Архетип детства: дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике. Научно-художественный альманах. Иваново. – 2003. – С. 230-236. (0,7 п.л.)
5. Тарасов А.В. К теме «М.А. Булгаков и кинематограф». Этюды / А.В. Тарасов // Архетип детства – 3, или Сад расходящихся тропок: Дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике. Научно-художественный альманах. Иваново. – 2005. – С.205-215. (0,8 п.л.)
6. Тарасов А.В. К теме «М.А. Булгаков и кинематограф» / А.В. Тарасов // ЗБОРНИК матице српске за славистику. Нови сад, Сербия. – 2006. № 69. – С. 175 - 185. (0,9 п.л.)
7. Тарасов А.В. Человеческие судьбы на переломе истории (киноинтерпретации художественного мира М.Булгакова) / А.В. Тарасов // Глобальный культурный кризис. Метакультурные исследования. Сборник материалов Международного научного симпозиума «Глобальный культурный кризис Нового времени и русская словесность» памяти Андрея Тарковского. В 2-х томах. Том 1. Шуя. – 2006. – С. 219 – 225. (0,8 п.л.)

Подписано в печать 10.11.06 г.

Формат 60х90 1/16

Усл. печ. л. 1,5

Тираж 100 экз.

Заказ 52

Ивановская областная общественная организация «Киноассоциация»
153009, г. Иваново, ул. Лежневская д. 58.

Редакционно-издательский центр Ивановской областной
общественной организации «Киноассоциация».
153015, г. Иваново, м. Жукого, д. 101 А.

