

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики её преподавания

Васильева Анна Владимировна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Кинематографическая рецепция романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» (литературоведческий и методический аспекты)

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование

Направленность (профиль) образовательной программы Литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой мировой литературы
и методики её преподавания, доцент, к.ф.н. Липнягова С.Г.

(дата, подпись)

Руководитель

кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой
литературы и методики её преподавания Горбенко А.Ю.

(дата, подпись)

Дата защиты 27.06.2019

Обучающийся
Васильева А.В.

(дата, подпись)

Оценка _____ (прописью)

Красноярск 2019

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Теоретико-методологические аспекты исследования	7
1.1. Понятие интерпретации	7
1.2. Понятие рецепции: Констанцская школа рецептивной эстетики.....	11
1.3. Экранизация как вид интерпретации и форма рецепции.....	17
Глава 2. Образ Юрия Живаго в научной литературе и кинематографической рецепции	21
2.1. Образ Юрия Живаго в научном дискурсе.....	21
2.2. Репрезентация образа Юрия Живаго в экранизации Д. Лина.....	26
2.3. Репрезентация образа Юрия Живаго в экранизации А. Прошкина.....	29
Глава 3. Исторический фон романа «Доктор Живаго»: научные интерпретации и кинематографическая рецепция	37
3.1. Историческое измерение в романе «Доктор Живаго»: научные интерпретации.....	37
3.2. Историческое измерение в фильме Д. Лина.....	45
3.3. Историческое измерение в фильме А. Прошкина.....	50
Заключение	57
Список использованной литературы	61
Приложение 1	67

Введение

Б. Л. Пастернак занимает важное место в российской культуре, на его долю выпала жизнь в эпоху глобальных и трагических исторических событий, которые во многом определили путь его творческой мысли. Пастернак сообщал в письме своей сестре Ольге Михайловне Фрейденберг: «Я уже говорил тебе, что начал писать большой роман в прозе. Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. Роман пока называется “Мальчики и девочки”» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 224].

Впоследствии этот замысел он воплотил в своём романе «Доктор Живаго», где ему по-своему удалось запечатлеть ход русской истории первой половины XX века. Но несмотря на это, его творческий путь был трагичен. Пастернак начал писать роман в декабре 1945 года, финальные изменения были внесены в декабре 1955-го – январе 1956 года, но опубликован на родине он был лишь в 1988 году. Причём сам автор подвергался гонениям и травле со стороны соотечественников.

Творчество Пастернака с появлением романа стало предметом активных критических дискуссий. Он вызывал самые разные оценки от восторженных – (Э. Герштейн: «Эта книга такая, что после неё всё написанное до сих пор кажется старомодным» [Лит. обозрение 1990. № 2: 101]) до самых негативных (В. Набоков: «плохой провинциальный роман» [Лит. газета. 1990: 7]).

Н.Л. Лейдерман в своём исследовании применяет к нему характерный оксюморон, взятый из суждения В. Аксёнова – «великий слабый роман», что

лишний раз подчёркивает противоречивость трактовок и сложность анализа этого произведения [Лейдерман 2010: 791].

Несмотря на это, роман был экранизирован трижды, в основу работы мы взяли две картины – Д. Лина (1965 г. США, Великобритания, Франция) и А. Прошкина (2006 г., Россия).

Многие исследователи работали над романом, выделяя в качестве ключевых черт параллелизм с Евангелие, специфику работы с историческим материалом, особенности внедрения в прозаический текст поэтического материала, трансформации жанра исторического романа, а также функции случайных совпадений в сюжете произведения.

Что касается экранизаций и сопоставления их с романом, на эту тему писали статьи некоторые исследователи, но к сожалению, они охватывают лишь небольшой объём материала.

Д. Быков в основном говорит о специфике работы Ю. Арабова над сценарием. Он отмечает, что он «перевел книгу на язык кинематографа, понеся неизбежные потери и добившись существенных выгод» [Быков 2006], а также, что создатели фильма показали «как оно было на самом деле», когда как у Пастернака всё дано более размыто. Прошкину по мнению Быкова, удалось придать романским образам большую конкретность и перевести их на язык кинематографа, не нарушая авторской логики и исторической истины. Помимо этого, он хотел сделать всё более реалистично и развенчать мифы о русской революции, как о «великом красном проекте» и народном вдохновении [Быков 2006].

Быков отмечает также и особенность концовки картины. Так, если в романе несомненна посмертная победа героя за счёт стихотворного цикла, то у Прошкина и Арабова уже нет уверенности, что от России после XX века вообще что-нибудь осталось [Быков 2006].

Говоря о экранизации Д. Лина, стоит отметить статью Михаила Трофименкова «Полугерой, полупоэт», в которой он говорит о некоторых

особенностях картины. Он пишет о странностях в репрезентации революции: «Вот в 1905 году по пустынной Кропоткинской (!) улице под оркестр, исполняющий "Варшавянку" в ритме похоронного марша, движется демонстрация» и неуместности использования некоторых образов, например, балалайки. Трофименков делает ввод, что Лин сделал из романа экзотическую мелодраму, ставшую на Западе своеобразной точкой отсчета для русского XX века [Трофименков 2006: 62].

В своей работе мы рассматриваем специфику рецепций романа «Доктор Живаго» в экранизациях Лина и Прошкина, выявляя интерпретации сюжета Б.Л. Пастернака создателями фильмов, интенции авторов, а также семантику и функции трансформации некоторых образов. При всём внимании филологической науки к творчеству Б.Л. Пастернака, тема кинематографических рецепций романа хоть и привлекала ранее внимание исследователей, но отражала не все аспекты, что обуславливает её научную новизну и теоретическую значимость.

Целью работы является комплексное изучение рецепции ключевых тем романа в экранизациях и выявление их функций.

Поставленная цель предполагает следующие **задачи**.

1. Уточнить теоретические рамки понятий «интерпретация» и «рецепция».
2. Проанализировать специфику репрезентации романного образа Юрия Живаго в экранизациях Д. Лина и А. Прошкина.
3. Исследовать стратегии работы кинорежиссёров с историческим фоном романа.

Актуальность работы заключается с одной стороны в отсутствии целостного исследования рецепции романа в кинематографе, а с другой – в повышенном интересе к произведению Пастернака, а также ориентированности современной отечественной культуры на истории. Кроме того, в 2019 году планируется старт работы над новой адаптацией сюжета

новозеландским режиссёром Майклом Хёрстом, что ещё раз подчёркивает актуальность выбранной темы.

Материал работы составляют роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго», кинофильм «Доктор Живаго» Д. Лина, кинофильм «Доктор Живаго» А. Прошкина.

Объектом исследования является кинематографическая рецепция романа Пастернака.

Предмет исследования – стратегии и принципы работы с романским материалом в экранизациях Д. Лина и А. Прошкина.

В ходе исследования применялись следующие **методы**: метод исторический, структурный, сравнительный.

Теоретико-методологический фундамент работы составляют исследования, посвященные роману «Доктор Живаго» и – шире – творчеству Б.Л. Пастернака в целом Б.М. Гаспарова, Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, К.М. Поливанова, И.П. Смирнова. Включение в исследование таких понятий, как интерпретация, рецепция и экранизация, обусловило обращение к работам У. Эко, В. Изера, Х.-Р. Яусса, М.Б. Ямпольского, Ю.М. Лотмана, П.П. Пазолини, А.А. Тарковского. Работа с понятием «конституирующего Другого» потребовала обращения к концепции И. Нойманна.

Практическая значимость. Результаты проведенного исследования могут быть использованы при проведении уроков по лирике Б.Л. Пастернака и роману «Доктор Живаго» в 11 классе.

Структура работы. Данная научно-исследовательская работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы, насчитывающего **65** наименований и приложения.

Глава 1. Теоретико-методологические аспекты исследования

1.1. Понятие интерпретации

Одним из базовых понятий для проведения нашего сопоставления является интерпретация. За основу мы возьмём работы У. Эко, но для начала приведём и другие определения этого понятия.

Можно выделить следующие этапы развития интерпретации.

В античной культуре интерпретация использовалась при истолковании аллегорического смысла художественных текстов, так как именно он требует специального комментария. В средневековье интерпретация применялась как приём в экзегетике. Немецкий философ Фридрих Шеллинг рассуждал о множественности художественных смыслов, формирующихся в восприятии читателя. В философской концепции Вильгельма Дильтея она трактуется как понимание смысла текста. В постмодерне же наоборот, значение этого понятия обозначается как наполнение текста смыслом.

Согласно словарю «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий», интерпретация определяется как процесс истолкования текста и подразделяется на информацию, которую он несёт, и событие, в которое он вовлекает толкователя в качестве участника – объектное и диалогическое знание. Ханс-Георг Гадамер писал о буквальном смысле выражения *interpretis*, «которое подразумевает высказанное между кем-то и кем-то, а также необходимость переводчика-толмача (*Dolmetscher*), который находится между говорящими на разных языках и через свою "речь – между" соединяет разделённых». Нацеленность интерпретации на область «между», делает её дополнительной процедурой к монологическому анализу. По Вильгельму Дильтею предметы толкования, тексты, суть выражения жизни, или «объективации духа», а интерпретация – это узнавание смысла по внешним признакам. В интерпретации художественных текстов надо разделять понятия значение и смысл слов, отсылающих в первом случае к толковому

словарю и языку, а во втором, к уникальному смыслу конкретного художественного текста. Понимание значения делает слово общим для любых текстов, а понимание смысла связано со словами в конкретном тексте. Согласно этому пониманию, интерпретация – это выявление как содержательных, так и формальных моментов произведения [«Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» 2008: 79–80].

Мы в своей работе опираемся на исследования Умберто Эко, так как центральным понятием его мыслей была именно проблема интерпретации. В свою очередь сам Эко основывался на трудах Р.О. Якобсона и Ч.С. Пирса.

В своей работе «Открытое произведение» он говорит о множественной вариативности смысла произведений искусства даже при строгой форме и завершенности. Он пишет о том, что художественное произведение это и есть истолкование, которое в корне меняется в зависимости от толкователя. Истолкователь в таком варианте является в каком-то смысле создателем новой формы, над которой не довлеет оригинальный текст. Любое произведение воспринимается в соответствии с современной культурной, научной и общественной жизнью. Если посмотреть на произведение под другим углом, то можно рассмотреть другие, совершенно новые его горизонты и ни один из вариантов не будет исчерпывать его восприятия. Также автор выделяет такое понятие, как «произведение в движении», для которого характерно совместное создание его автором и толкователем. Большое количество точек зрения толкователя соединяются с различными уровнями произведения и создают бесчисленное множество значений, затрагивающих лишь некоторые части целого текста в отдельности. Восприятие же, по Эко, всегда зависит от двоякости коммуникативной организации эстетической формы [Эко 2004: 17, 24, 26].

Любое произведение является «открытым», но существуют разные уровни этой открытости. В некоторых вариантах присутствует явная открытость, которая порой доходит до крайних форм. Стремление к

открытости влияет на организацию речевой формы, всю её поэтику и структуру. Количественная информация в итоге складывается в эстетическую. Таким образом, любое прочтение произведения является формой его исполнения. Относительно такого понятия истолкования об «открытости произведения», доведённой до крайних пределов, Ролан Барт пишет так: «Эта открытость – не какое-то второстепенное достоинство; напротив, она есть самое существо литературы, доведенное до высочайшей концентрации. Писать – значит расшатывать смысл мира, ставить смысл мира под косвенный вопрос, на который писатель не дает последнего ответа. Ответ дает каждый из нас, привнося в них свою собственную историю, свой собственный язык, свою собственную свободу; но, поскольку история, язык и свобода бесконечно изменчивы, бесконечным будет и ответ мира писателю; мы никогда не перестанем отвечать на то, что было написано вне всякого ответа: смыслы утверждаются, соперничают, сменяют друг друга, смыслы приходят и уходят, а вопрос остается... Но чтобы игра состоялась... должны быть соблюдены некоторые правила. Надо... чтобы произведение было подлинной формой, чтобы оно действительно выражало колеблющийся смысл, а не закрытый смысл...» [Барт 1989: 144]

У. Эко в своей работе устанавливает права читателя как интерпретатора текста [Эко 2004: 110].

В своей работе «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» Эко рассуждает о семиотическом исследовании, при котором все произведения рассматриваются как процессы коммуникации, которые разъясняются в соотношении с определённым кодом. Всякий коммуникативный акт состоит из кодов, которые обусловлены различными социальными и историческими причинами. Здесь он разрабатывает варианты семиотического анализа текста. В разъяснении понятия интерпретации автор работы ориентируется на рассуждения Ч. С. Пирса, говоря о том, что она всегда тесно связана с семиотикой и семиотическим анализом. Процесс

интерпретации обусловлен наличием автора, сообщения, адресата и кода. В этой работе он приходит к тому, что при анализе художественного текста должны соединяться лингвистический и литературоведческий аспекты. Это позволяет расширить границы научного рассмотрения текста и восприятие читателя. Кроме того, он пишет, что анализ художественного текста имеет некоторые особенности, так как он выполняет эстетические функции. Эти функции появляются у произведения только тогда, когда оно становится «открытым» и направленным на само себя. Количество интерпретаций говорит о максимальной информативности текста, потому как побуждает читателя к более полному анализу [Эко 2006: 103].

В книге «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» Эко выявляет «модель читателя», рассуждает об «идеальном читателе», его роли в толковании произведения, о сотрудничестве автора и толкователя и о пластичности материала. Суть коммуникации не сводится к системе адресат – сообщение – получатель, в толковании присутствует и множество других факторов, таких, например, как множество различных кодов, а также субъективное восприятие получателя. Любое произведение может выбрать для себя модель возможного читателя по средствам выбора стиля текста, языкового кода и отметки специализации. Семантика произведения может быть сформирована только в сотворчестве автора и толкователя. Читатель сам определяет уровень восприятия и подбирает семиотический код. Но Эко интересовала не только роль читателя, а скорее диалектический процесс взаимодействия всех сторон процесса коммуникации [Эко 2005: 17, 287].

В 1990 году вышла работа Эко «Пределы интерпретации», в которой он во многом переосмыслил свои предшествующие взгляды, в основном на масштабность бесконечности интерпретации и открытости произведений. Основываясь на взглядах К. Поппера, в этой работе он попытался разграничить истинные и ложные интерпретации [Эко 1990: 42]. В этом же году в Кембридже состоялась дискуссия между ним и Р. Рорти, Дж.

Каллером и К. Брук Роуз. Исследователь взглядов Эко, А. Р. Усманова пишет, что его не вполне устраивало мнение оппонентов о том, что бесконечность интерпретации даёт толкователю право «обтёсывать» текст в своих целях. По его мнению, такой подход может привести только к ложным вариантам толкования и нужно обозначать границы интерпретации, не допуская «чрезмерных» [Усманова 2000: 124].

Стоит отметить работу Эко «Заметки на полях “Имени розы”», в которой он кратко излагает основные мысли, изложенные в других теоретических исследованиях. Он пишет о том, что автору не нужно объяснять смысл своего произведения, потому что оно само по себе «машина-генератор интерпретаций», а писателя должны радовать новые прочтения, даже учитывая, что некоторые из них могут казаться ему ошибочными. Эко утверждает, что «Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста». Писатель не должен объяснять свои замыслы, но он может рассказать читателю как он работал. Он затрагивает тему «идеального читателя», который, по его словам, должен быть «сообщником» и принять правила игры автора. Такой читатель должен думать о том, что ему не надо ничего, кроме предлагаемого текстом [Эко 2007: 8–11].

1.2. Понятие рецепции: Констанцская школа рецептивной эстетики

При рецептивном подходе художественное произведение предстаёт перед нами не как самостоятельная единица, а как часть большой системы, соседствующей в ней и взаимодействующей с реципиентом. Благодаря этому оно воспринимается как исторически открытое и подвижное по своей ценности и смыслу. Первым на эту тему заговорил американский литературовед У. К. Бут, который рассуждал о «подразумеваемом авторе»

[Booth 1983: 73]. Также над этим вопросом работали такие эксперты как Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Кристева, М. Риффатер, М. Фуко и У. Эко.

Мы в своём исследовании опирались на работы Констанцкой школы о рецептивной эстетике, а именно Х.-Р. Яусса и В. Изера, которые представляют неогерменевтическую линию в изучении рецепции.

Важным понятием по Х.-Р. Яуссу является «горизонт ожиданий» – система представлений, которые выстраивают взаимодействие писателя и общества, а также читателя и произведения. «Реконструкция горизонта ожидания, в котором произведение создавалось или воспринималось в прошлом» может возродить история рецепции произведения и вклинить его в эволюцию литературы. Он попытался соединить литературу и историю, добавив идею об активности читателя и идею Х.-Г. Гадамера о том, что читателю нужно изучать современную рецепиенту ситуацию [Яусс 1995: 59–63].

В своей статье «История литературы как провокация литературоведения» Яусс пишет, что художественные произведения в той или иной степени всегда наполнены исторической реальностью. Исторический контекст и взаимосвязь литературных произведений нужно рассматривать во взаимоотношении производства и рецепции. Нужно связывать не только писателей, но и публику для того, чтобы литература представлялась в качестве процесса истории. Если произведение искусства, как писал об этом В. Шкловский, «воспринимается на фоне и путём ассоциирования с другими произведениями искусства», то интерпретация должна учитывать и взаимосвязь с предыдущими формами литературы. Историчность литературы стоит воспринимать ещё и как отношение к общему ходу истории. В связке «писатель – текст – читатель», последний играет далеко не пассивную роль. Автор статьи определяет читателя как «энергию творящую историю». Историческое измерение текста не может существовать без активной роли публики. Сам текст и читатель

представлены в соотношении вопросов и ответов, проблем и разрешений. Рецептивно-эстетическое направление совмещает не просто пассивное восприятие с активным пониманием, но и нормообразующий опыт с новым продуктом. При этом подходе восстанавливается связь прошлого и современного опыта литературы. Художественный текст, в том числе и новый не воспринимается как абсолютное новшество, он даёт установку на конкретные способы рецепции, вызывает память о прочитанном и настраивает на определённые ожидания в соответствии с жанровой спецификой, которую определил для себя читатель – это и называется «горизонтом ожидания» [Яусс 1995: 34–63].

При интерпретирующей рецепции восприятие неотъемлемо от определённого контекста. Зачастую автор намеренно разрушает «горизонт ожидания», отступая от канона жанра в процессе повествования, что имеет свои поэтические функции. Рецепция новой литературы разрушением горизонта или его подтверждением может привести к «смене горизонта понимания». Мерило эстетической ценности – способы работы с «горизонтом ожидания» в конкретной исторической ситуации. Реконструкция «горизонта ожидания», в котором произведение создавалось или воспринималось в прошлом, позволяет, со своей стороны, поставить вопросы, на которые текст давал ответ, и тем самым определить, как прежний читатель мог воспринимать и понимать произведение. Это, согласно статье Яусса, развенчивает платонизирующую концепцию о том, что поэзия литературного текста находится вне времени, и значение её всегда и в неизменном качестве доступна читателю. Ответить на вопрос о том, как нужно понимать текст, поможет реконструкция того, какие произведения были прочитаны публикой современной автору. В своих рассуждениях автор статьи основывался на работах Гадамера, который писал о том, что литературное произведение можно понять только при условии, если понят вопрос, на который оно выступило ответом. Зачастую вопрос просто

утрачивается и произведение теряет свою актуальность. Чтобы заново осознать этот вопрос, читатель может ввести собственный опыт, который поможет заново понять вопрос. Рецептивно-эстетический подход уменьшает расстояние между актуальным и потенциальным значением текста. При этом новые формы литературы зачастую открывают значения старых и могут давать вопросу морали мощнейшее общественное воздействие, разрушить ожидания публики и поставить перед ней вопросы, в решении которых не сможет помочь мораль государства и религии [Яусс 1995: 54–84].

В своей работе «К проблеме диалогического понимания» Х.Р. Яусс также пишет, что обыкновенный анализ читателя должен быть дополнен анализом историческим, затрагивает проблему временной дистанции, диалогичности художественных произведений разных авторов и открытости художественных произведений. Он приводит точку зрения Поппера о том, что произведение в своей «незаконченности» является готовым, но публика всегда является завершением произведения [Поппер 1994: 97–106].

В. Изер в своих работах основывается на категории неопределённости литературного произведения, из чего составляется эстетический багаж читателя. «Странствующая точка зрения» (поливариантивность рецепции) зависит от различных черт читателя, обусловленных социальными и психологическими причинами. Он не может исключительно сам выбрать точку зрения, которая всё равно находится в зависимости у текста, хотя произведение и акцентирует внимание читателя на определённых аспектах [Усманова 2000: 137]. Изер пользуется понятием «подразумеваемый читатель», которое имеет цель раскрыть потенциально большое количество значений текста. Смысл рецептивной эстетики заключается в понимании неразрывности искусства и общественно-исторического контекста, и произведении как следствия исторической ситуации [Изер 1974: 24].

В эссе «Процесс чтения: Феноменологический подход» В. Изер пишет, что анализ произведения должен учитывать не только сам текст, но и

действия в отношении него. Истинное восприятие происходит только при конкретизации произведения. Этот термин ввёл Р. Ингарден в своей работе «К познанию литературного произведения». У текста есть два направления – художественное и эстетическое. Первое относится к тому, как оно написано автором, а второе – как его воспринял читатель. Литература по словам Изера больше, чем просто текст, она обретает жизнь именно в восприятии читателя и самом акте чтения, под воздействием разных уровней текста. Используя текст для соединения его смыслов и своих точек зрения, читатель приводит его в движение, тем самым вызывая и в себе ответные реакции. Процесс чтения должен быть активным и вовлекать читателя в решение вопросов. В качестве инструмента работы с процессом чтения Изер выбирает феноменологический анализ [Изер 2004: 201–204].

Отдельные предложения текста формируют наши ожидания, которые не сбываются, если перед нами хороший текст. В результате соединения произведения и воображения возникает новое измерение, как результат творческой деятельности читателя. Чтение – это ситуация выбора, и потенциальный текст всегда значительнее конкретной его реализации, что подтверждается частым несовпадением впечатления от первого прочтения произведения и последующих. Это обусловлено тем, что любое произведение имеет свою временную последовательность, которая не может повториться при повторном чтении [Изер 2004: 205–209].

Все художественные произведения воспринимаются разными читателями по-разному. Автор может повлиять на восприятие, но он никогда не станет давать полной картины, потому что такими действиями потеряет читателей, лишая работы их воображение, которое запускается за счёт пробелов и «ненаписанного текста». В процессе чтения мы группируем написанные части текста по различным признакам и смотрим куда они нас ведут. Это не относится к автору, а принадлежит читателю и его ожиданиям, которые всегда неотъемлемы от иллюзии, помогающей нам в восприятии

текста. Без неё мы не смогли бы постичь содержащийся в произведениях чужой опыт. Иллюзия противоречит многозначности текста, но в идеальном случае они должны находиться в гармонии. При чтении мы определяем неопределённую его часть – интенции текста, колеблясь между созданием и уничтожением иллюзий, на чём и выстраиваем свою интерпретацию [Изер 2004: 209–214].

Изер пишет, что без процесса воспроизведения текст не является произведением искусства, при этом, чтобы быть эффективным, он должен основываться на «перебивах» в потоке восприятия. Эффективность художественного произведения заключается в мнимом воспроизведении и последующем развенчании известной читателю действительности. Мы отказываемся от своих привычных позиций для вхождения в мир литературного произведения и тем самым приобретаем опыт. В. Изер приводит высказывания Ж. Пуле о том, что в процессе чтения читатель – это субъект мысли. Мысли писателя должны стать субъективными мыслями и публики, но для этого нужно отстраниться от биографии автора и личных качеств читателей. Весь этот процесс помогает читателю раскрыть новые горизонты своей личности и развить процесс воображения [Изер 2004: 214–224].

В своей работе «Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание» В. Изер отмечает, что на основе исторических условий зарождения, взаимоотношений текста и контекста, произведения и публики, нужно разделять две концепции: рецептивную эстетику и теорию эстетического опыта. Рецептивная эстетика фокусируется на реакции читателя при восприятии художественного текста в разных исторических ситуациях, фиксируя перемены. Она направлена на конкретизацию тех исторических условий, которые накладывают отпечаток на понимание художественных текстов. Изер вводит понятие эстетического отклика, который возникает во взаимоотношениях произведения и публики. Главное

отличие рецептивной эстетики и эстетического отклика в том, что второе имеет дело с реальным читателем, восприятие которого обусловлено историческими причинами, а первое акцентируется на том, что именно произведение побуждает делать читателей. Изер пишет, что вместо поиска авторских мыслей, исследователи обратились именно к освоению текста и отношениям «автор–читатель–текст». Акцент при таком подходе ставится на том, что делает текст, а не что он значит. Рецептивная теория охватывает два направления отношений – произведения и контекста, и произведения и публики. Взаимосвязь первых заключается в реакции текста на ситуацию, в которой он был написан. Второй тип отношений приводится в движение взаимодействием явного и скрытого. Процесс направлен тем, что выражено в тексте и подводит читателя к смыслу, который напрямую в произведении не выражен, заставляя его активизировать воображение [Изер].

1.3. Экранизация как вид интерпретации и форма рецепции

В этом разделе мы рассмотрим понятие экранизации. В своём исследовании мы будем основываться в первую очередь на работах А.А. Тарковского.

В «Лекциях по кинорежиссуре» он говорил в первую очередь о различии киносценариев и художественной литературы, которые зачастую ошибочно отождествляются. Невозможно описать образ кинематографа словами. Сценарий не может быть законченным художественным произведением, так как должен быть воплощён на экране. Нельзя изложить всю специфику киноязыком литературы. Сценарий – это не более чем замысел, но при этом без него снять кино будет трудно. Сценарист не должен выражать свои мысли литературно, потому что в этом случае то, что он создал, не будет являться сценарием. Не бывает такого, что сценарий в точности воспроизводится на экране, по нему нельзя предугадать каким будет кино

[Тарковский 1993: 16–20].

Влияние литературы на кинематограф заключается в том, что по словам Тарковского, для написания сценария необходим писательский дар, для передачи колоссальных знаний о человеке. Но очень важно, чтобы писатель осознавал, что кино не станет иллюстрированием произведения, а будет создано на языке чужой для литературы художественной образности. В этом случае текст писателя лишь материал, установка к появлению нового художественного мира [Тарковский 1993: 20].

Особенности образов кино и литературы различны. В сказанных персонажем словах нельзя выразить смысл сцены. Слова, ощущения и действия взаимосвязаны, но развиваются в различных плоскостях, в соотнесении которых рождается конкретный образ. В художественных произведениях слово – это выражение концепции. В кино же другие принципы использования диалога, который может звучать даже как фон. Герои говорят не то, что делают. Значение приобретает образное выражение, а не конкретные высказывания. Важно спрятать авторский замысел в художественный образ, чтобы произведение приобрело художественную форму. Нельзя создать характер героя кино способом литературным, потому что из этого выйдет лишь литература, зафиксированная на плёнку. По словам А.А. Тарковского, наиболее близким к кинематографу искусством является музыка, потому что в ней также важна не логика, а форма и превращение чувств и эмоций, вызывать которые возможно разрушением логических последовательностей. Хорошо сделанный художественный образ имеет не разумное толкование, а чувственные характеристики. Назначение искусства по Тарковскому состоит в видоизменении человека, высвобождении духовной энергии и подготовке к восприятию добра. Оно не решает проблемы, а скорее занимается их постановкой [Тарковский 1993: 21–27].

Для расширения представлений о понятии экранизации обратимся ко второй части одной из глав книги «Память Тиресия» М. Б. Ямпольского.

Автор рассуждает о такой технике использования текста как «ложное цитирование». По его мнению, существуют фильмы, которые отсылают к ложному источнику, что, конечно, затрудняет понимание. Ямпольский пишет, что: «Ложная цитата создаёт совершенно особое явление. Она порождает аномалию, которая не может быть решена через соотнесение одного текста с другими, она блокирует в силу своей ложности (негативности) сам механизм интертекстуальности».

Для разгадки нужно внести в контекст фигуру автора, которая поможет найти причины применения этой техники [Ямпольский 1993: 92–93].

Нелишним будет упомянуть и труды теоретика кино и режиссера П. П. Пазолини, а именно, выдержки из его первого киноведческого текста – «Поэтическое кино». Он рассуждает о семиотике кино и о том, на каком языке оно создаётся. Он говорит, что у поэтической речи есть свои конкретные инструменты, а у киноречи, основанной на визуальной коммуникации, они не разработаны и имеют онирический характер. Для писателя инструментарием является словарь, а для создателя кино такого словаря образов нет, но зато нет и ограничений. Ему нужно переложить такой образ – знак в формат, доступный для понимания. Таким образом, это и лингвистическая работа, и художественная, когда как работа писателя заключена только в художественной составляющей. При этом Пазолини уточняет, что эти образы хоть и не закреплены в словаре, но всё-таки являются общественным достоянием [Пазолини].

Кино обладает двойной природой, оно одновременно и объективно, и субъективно, причём два эти состояния тесно соседствуют друг с другом. Язык литературы тоже основывается на этой двойственности – «язык поэзии» и «язык прозы», но обе эти реальности чётко делимы [Пазолини].

На эту тему рассуждал Ю. М. Лотман в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». Он писал, что и содержание, и выражение языка – это система структурных отношений. Поняв язык кино, мы поймём, что это

не бездумное копирование, а активное воссоздание, при котором сходства и отличия создают сложный процесс познания жизни. Кинематограф говорит разными языками и важно понимать их. В языке, в том числе и языке кино, необходимо понимать отличие того, что говорят от того, как это говорится, то есть отличать механизм сообщения от содержания. В мире искусства сам язык тоже становится наполненным содержанием, зачастую становясь объектом сообщения. Понимание языка кинематографа – важный шаг в постижении идейно-художественной функции киноискусства [Лотман 1973 23–27].

Подводя итог, мы можем сказать, что различные исследования по-разному трактуют возможность интерпретации художественного произведения. Мы в своей работе будем основываться на идеях У. Эко, предлагавшего рассматривать произведение искусства как изначально неоднозначное сообщение и «генератор интерпретаций». Что касается понятия рецепции, то здесь важно сказать, что при таком подходе художественное произведение предстаёт перед нами не как самостоятельная единица, а как часть большой системы, соседствующей в ней и взаимодействующей с реципиентом. Благодаря этому, оно воспринимается как исторически открытое и подвижное по своей ценности и смыслу. Обращаясь к категории экранизации, мы будем главным образом, будем опираться на работы А. Тарковского, согласно которому «кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной образности. Причём само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера».

Глава 2. Образ Юрия Живаго в научной литературе и кинематографической рецепции

2.1. Образ Юрия Живаго в научном дискурсе

Обсуждением образа Юрия Живаго в романе занимались многие исследователи творчества Б.Л. Пастернака. Мы опираемся в основном, на работы Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого.

Работая в соавторстве, эти исследователи пишут, что у романа была тяжелая читательская судьба и многими критиками он был воспринят негативно, в частности благодаря странному соотношению исторических и биографических судеб, в том числе судьбы центрального героя – Юрия Андреевича Живаго. Повествователя и персонажей не сильно волнуют исторические события, хотя роман охватывает широкое поле российской действительности первой части XX века. При рассмотрении образа главного героя эксперты отмечают некоторые особенности [Лейдерман, Липовецкий 2003: 52].

Первое, что отмечают в своей статье исследователи – **параллелизм образов Юрия Живаго и Иисуса Христа**. Социальная история представлена в романе как часть бытия, а крупные исторические события становятся космическими по своим масштабам и случающимся в жизни человека, независимо от того, в какую эпоху он родился. Встают вопросы о том, как сохранить жизнь, уберечь душу и преодолеть смерть. Такие направления по словам исследователей, выбраны Пастернаком не случайно, ведь в его поэтическом мире всегда существовало две ценности. Первая – жизнь как чудо, и вторая – человек как венец творенья, как личность. Разгадку бессмертия автор ищет в соединении связей между этими понятиями. В первой же проповеди Николая Николаевича Веденяпина мы видим призывы быть верными бессмертию и Христу, но возможно ли их сохранить в такой жизни?

Появление образа Иисуса Христа не случайно, в системе ценностей романа он является символом личного начала в человеке и его нравственности. Тем, кто первым осуществил идею бессмертия. Но это уже не Иисус Христос из Библии, а Иисус Пастернака. Принципиальное отличие заключается в том, что в отличие от Библии, земное и духовное здесь тесно переплетены, происходит «одухотворение земного». Христос предстаёт как идеал Личности и эстетический идеал [Лейдерман, Липовецкий 2003: 58].

С этим образом соотносится в первую очередь образ Юрия Живаго, но стоит отметить не просто образный параллелизм, а параллелизм сюжета их судеб, что является структурной осью произведения. Но не следует воспринимать весь роман как метафору, потому что параллелизм этот «размыт», но тем не менее очень важен в понимании произведения.

Лейдерман и Липовецкий выделяют ряд признаков, указывающих на этот параллелизм.

– Хронологическая маркировка сюжета, который строится по православному календарю, что задаёт «мировой размер», масштаб двухтысячелетней новой эры. По этому критерию можно сопоставить и образ Юрия с образом Христа, как представителя человека XX века, и образа того, с чьего рождения начинается христианское летоисчисление.

– Поэтика, актуализирующая память форм Священных книг. Обилие «церковной лексики, книжно-архаических и литературно-книжных речений и форм». В тексте присутствуют прямые отсылки к Священному писанию, церковному календарю, разъяснения евангельских текстов и библейский слог, а также множество мистических предначертаний, предзнаменований и вещей снов.

– Особенно явственна эта связь со Священным писанием в построении образа Юрия Живаго. Его судьба дана нам изначально, мотив её трагичной предопределённости – уже в сцене похорон матери Юрия, когда толпа отвечает случайным прохожим, что хоронят Живаго [Лейдерман,

Липовецкий 2003: 59–60].

В романе нам показан и характер Юрия, при том, что внешность его описана лишь в одной детали – «курносое лицо». Зато дано множество душевных качеств, и все они оценочны. Юрий имеет колоссальную чуткость к жизни, которая порой доводит до молитвенного экстаза. В качестве ещё одного дара Юрия автор отмечает и его способность облекать слово в мысль. Отмечается, что созревание главного героя протекало под влиянием вековой мудрости культуры, он занимался законом Божиим и науками о прошлом. Потому он изначально берёт миссию проповедника, чего от него ждут и окружающие [Лейдерман, Липовецкий 2003: 60–65].

Говоря об этом параллелизме, важно отметить и отличия образа Юрия Живаго от евангельской фигуры Христа. «Мессианское» в Юрии не отделено от мирского, он полностью в обыденности, заботе о доме и семье, и всё это не кажется ему отвлекающим от главного, всё это в высшей степени значительно. Он ценит это не в материальном значении, а в душевном. Всё это, по словам Лейдермана, для Юрия «великий процесс бытия». Это выражается и в поэтике произведения, которую сам Пастернак именовал «красноречием частных». Все подробные описания бытовых вещей имеют экзистенциальный смысл, что переводит их бытовое значение в бытийное и вечное. По этой же причине и революцию он воспринимает как реализацию органики жизни, но быстро разочаровывается, когда видит, что мысль большевиков о переустройстве мира представляет опасность существованию жизни. Юрий противопоставляет этому свои проповеди и поэтический дар, которым творит новый художественный мир. Само явление творчества представляется как богоравное действие. Талант в понимании Юрия – дар жизни, а творчество – рассказ о «счастье существования». Чудо состоит в том, что писатели увековечивают жизнь творчеством [Лейдерман, Липовецкий 2003: 66–67].

Юрий, проникнутый значительностью жизни, ищет в ней самой

глубинные смыслы. За это герой и награждается любовью. Для Юрия и Лары любовь – высшее проявления чуда: «наслаждение общей лепкою мира, чувство соотнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 65].

В любовном противостоянии сталкиваются два антипода – Живаго и Стрельников. Они оба по сути своей поэты, но один ищет поэзию в жизни, а второй хочет переделать жизнь, чтобы сделать из неё поэзию. Интересны рассуждения М. Крепса который говорит о том, что имя Стрельникова связано с насилием, а Живаго же является врачом и в этом они противопоставлены уже в своих фамилиях. Миссия первого – стрелять, а второго – оживлять [Крепс 1984: 31].

Противостояние между насилием и естественностью проявляется и в любовной линии этих героев. Вся трагическая история Стрельникова – это результат того, что он пытался навязать жизни диктат железной воли. А Живаго, не ломая жизнь, воссоединяется с Ларой, так как они были предназначены друг другу изначально [Лейдерман, Липовецкий 2003: 66].

Лейдерман и Липовецкий пишут, что в Стрельникове автор увидел парадокс эпохи, когда «люди власти» проливали реки крови ради самовозвышения, при том, что изначально руководствовались идеями общего равенства. Юрий Живаго представляет другой тип индивидуальности с развитым чувством собственного «я», порождающим уважительное отношение к другим и признающим за ними такие же возможности реализации предназначения. Самореализация для такого типа людей – помощь в возвышении других. Именно так проживает жизнь Юрий Живаго. После его смерти остаются стихи, которые являются материализацией идеи бессмертия, в которых герой сохранил свою душу [Лейдерман, Липовецкий 2003: 67–68].

Лейдерман и Липовецкий в этом же источнике пишут, что в каком-то

смысле этот роман – рассказ о том, как писался стихотворный цикл. С другой стороны, это резюме истории, прослеживающее нить жизни героя в соотношении с Иисусом Христом.

В цикле присутствует два лирических сюжета – чудо жизни и предопределённость судьбы. В первом воссоздаётся пёстрая картина обыденной жизни, а во втором возникает тема предопределённости и сюжеты Нового Завета. Жизнь обычного человека постепенно перетекла в жизнь Иисуса Христа, которых объединяло поклонение чуду жизни, и душевная самоотдача [Лейдерман, Липовецкий 2003: 68].

При рассуждении о поэтическом творчестве Юрия Живаго стоит отметить книгу Ю.Б. Орлицкого «Стихи и проза в русской литературе», где он рассуждает на тему соотношения стихотворной и прозаической частей в этом произведении. Исследователь выделяет здесь два плана прозиметрии – реальной (стихи вставлены в роман в качестве последней части) и план прозиметрического поля (отсылки к стихотворениям, описание процесса написания, «близнечные тексты»). Семнадцатая часть романа происходит уже после конца прозаической части повествования, но тем не менее является её продолжением и названа эпилогом. Порядок стихотворений отражает систему ценностных ориентиров произведения. Торжествующее начало природы к концу цикла уступает место человеческому началу, олицетворяющему начало религиозное [Орлицкий 2002: 518–529].

К.М. Поливанов в своей книге «"Доктор Живаго" как исторический роман» пишет, что «поэтика "Доктора Живаго" подобна (разумеется, с надлежащими преломлениями) поэтике той книги, что сложилась из словно бы случайных «этюдов» заглавного героя романа. «Обретенное время» стихотворений Юрия Живаго становится реальностью лишь после того, как читатель доподлинно узнает о свершившейся общей утрате (выпадении из истории, принятом за её высший миг) и долгих трудных поисках поэта» [Поливанов 2015: 11].

Он пишет, что стихотворения цикла разнятся по тематике и соотнесённости с прозаической частью, но вместе с тем представляют и неразрывное единство. Трудности Советской России в каком-то смысле преодолеваются не в реальной политической жизни, а в поэтической составляющей романа, которая делает бессмертным не только самого Живаго. Все стихотворения цикла подчиняются движению времени, они явно имеют «литургический» характер. Начинаясь со Страстного Четверга, минуя времена года, и вновь возвращаясь к Страстному Четвергу, они являются иллюстрацией того, что время циклично и линейно, ведь из года в год требуется дорасти до Воскресенья. Весь пласт истории России, описанный в романе, приобретает в этом цикле иной смысл, поэтическая часть восполняет её, позволяет рассмотреть, как в «безвременщине» продолжалось время [Поливанов 2015: 27].

2.2. Репрезентация образа Юрия Живаго в экранизации Дэвида Лина

Американский режиссер Д. Лин в своей экранизации, вышедшей в 1965 году, взял за основу не все сюжетные линии романа, что вполне логично, поскольку любое произведение может иметь множество интерпретаций.

Первая важная особенность экранизации – отсутствие детства главных героев, есть лишь небольшой эпизод похорон матери Юрия.

Как пишут Лейдерман и Липовецкий, тема «мальчиков и девочек» – одна из сквозных мотивов романа Пастернака. Изначально она является репрезентацией подросткового мировосприятия и нетерпимости ко всему, что не совпадает с их мечтами. Далее это становится основой моделирования жизни по некоему шаблону. Следующую фазу исследователи иллюстрируют фразой из романа: «А мальчики выросли и все – тут, в солдатах». Это утверждение окрашивает собой всю эпоху, отразившую первую мировую

войну, революции и войну гражданскую. Всё это – опыты над жизнью, которые изначально ставились для реализации благородных идеалов. Но в соотношении с естественностью жизни они олицетворяют собой тему искусственности. Всё это у Пастернака соотносится с играми, что рождает мотив подмены жизни игрой [Лейдерман, Липовецкий 2003: 53].

Как отмечают Лейдерман и Липовецкий, первыми жертвами революции являются всё те же мальчики, которые в этих играх теряют себя, ломаются и заболевают душой [Лейдерман, Липовецкий 2003: 54].

Лин убрал эту трансформацию детских и наивных проектов переделки мира в практические эксперименты, приведших к жутким последствиям, враждебных человеческой жизни. По Б.Л. Пастернаку, «игра в людей» – это противоестественный ход вещей, у Лина же эта тема отсутствует, и в силу этого меняется отношение к революции.

Убирая сцены взросления героев, режиссёр лишает сюжет важной темы «игры в людей» и этого перехода из игры в буквальном смысле в игру на уровне философском, которая несёт за собой трагические последствия. У революции в этой экранизации нет оттенка искусственности, а с её активных участников создатели экранизации снимают роли противоестественных «режиссёров истории», идущих против естества жизни. В фильме нет ключевых метафор о революции как хирургической операции, и совершенно не просматривается разочарование в ней главного героя.

Другой важной особенностью является то, что у Лина совсем уходит поэтическое измерение этой фигуры, что приводит к реинтерпретации всего сюжета в целом.

Выше мы уже отмечали, что поэтическое творчество Юрия является важным смысловым полем романа. В формуле Живаго – поэт выражено сопоставление, которое является структурной осью произведения. Дар Юрия делает его подобным Иисусу Христу, а в своём творчестве он создаёт новый

мир и преодолевает смерть. В романе говорится: «искусство размышляет о смерти и творит этим жизнь» [Пастернак: III, 91].

У Лина Юрий тоже поэт, но здесь он уже не богоподобный творец, преодолевающий смерть искусством. Кроме того, в фильме совсем нет стихотворений героя, а ведь в романе они являются важной и полноценной частью произведения. Как мы уже говорили в предыдущей главе: стихотворения – это ключ к пониманию основной части, они открывают с новой стороны весь смысл романа. В финальной сцене Гордон и Дудоров листают тетрадь со стихотворениями Юрия. Герои чувствуют предвестие свободы, а о книге говорится, что она «как бы знала всё это и давала их чувствам поддержку и подтверждение». Книга является продолжением жизни автора, говорящем о его бессмертии, а также продолжением жизни страны.

Как отмечает К.М. Поливанов, в стихотворениях Живаго следует мыслям Веденяпина об истории, которая «в нынешнем понимании основана Христом, и Евангелие есть её обоснование» [Пастернак: I, 12]. Стихотворный цикл возвращает «истинное» время, отменяя годы «безвременщины». Если рассматривать стихотворения с точки зрения последовательности, то они кончаются в той же точке, где начинались – «в ночи Великого Четверга, вбирающей в себя всю Страстную, как Страстная вбирает всю земную жизнь Христа, а та – всю созданную Христом историю».

Таким образом, стихотворения – это и есть работа по созиданию истории, о которой говорил Веденяпин, воплощение идей об искусстве и новом христианстве, которое создаёт второй мир, рассуждая о смерти и преодолевая её. Жизнь возвращается к церковному календарю. Бессмертие и поэтическое творчество неотделимы для Пастернака, поэтому он делает главного героя романа именно поэтом [Поливанов 2015: 218].

По мнению Поливанова, параллелизм судеб Юрия Живаго и Иисуса Христа – важнейший способ открытия нравственной сущности

противоборства человека со своим временем и смертью. Понятия «народ» и «нация» – не абсолютны и даже промежуточны. Важнее личностный критерий, который оказывается основой единства людей равных в своей духовной миссии – быть Сыновьями Божиими [Поливанов 2015: 220].

Из этого следует, что в экранизации теряется важная в романе тема преодоления смерти искусством и сотворения нового мира и нового времени. Этим, вероятнее всего, объясняется и отсутствие образа дяди главного героя – Николая Веденяпина, который является транслятором важных мыслей Пастернака об истории, Евангелии и искусстве. В экранизации не звучат важные диалоги Юрия и Николая Николаевича, нет лекции Юрия о Воскресении и важного диалога Лары и Симочки о христианстве, то есть полностью отсутствует религиозная тематика.

Один из акцентов в экранизации Лина ставится на любовной линии романа, но и она дана плоско. Любовь уже не награда за творение нового мира и преодоление смерти, а просто фон для темы политической, которая является центральной осью этой картины. Режиссёр ощутимо сузил смысловое поле романа и взял за основу лишь некоторые вопросы, переосмыслив их в соответствии со своими представлениями о России, обществе и исторических событиях.

Можно сказать, что Лин использовал «свои права читателя как интерпретатора текста» и выступил в «сотрудничестве с автором», создав свою интерпретацию романа, и, в частности, образа главного героя, наделив его необходимыми качествами для своих художественных задач.

2.3. Репрезентация образа Юрия Живаго в экранизации А.

Прошкина

Экранизация охватила гораздо больше материала как фактически, так и идейно. А. Прошкин за основу взял не все смысловые поля романа, но по

объёму и глубине они гораздо больше, нежели в картине Д. Лина. Помимо этого, он значительно расширил некоторые романские образы. Сценарий Ю. Арабова является, в сущности, самостоятельным художественным произведением. Это характерный пример утверждения А.А. Тарковского о том, что кино не должно становиться точным иллюстрированием произведения, о чём мы упоминали в первой главе нашего исследования. В этом случае текст писателя лишь материал, установка к появлению нового художественного мира, который удалось создать авторам этой картины.

У Прошкина, как и в экранизации Лина, нет детства героев, но тема «игры в людей» и искусственности не исчезает совсем, хотя и перестаёт быть ключевой. Есть сцены юности героев и их наивных рассуждений, в том числе интересная деталь в виде портретов «самых дорогих людей» на стене комнаты Тони: А. Белого, его жены и А. Блока. На них акцент делается и в первых сериях, где всё ещё наивно и по-детски, и в финальных – когда Юрий живёт у Маркела. Это подчёркивает контрастность начала и конца истории жизни главного героя: наивные детские разговоры героев о духовном браке сменяются глобальными потрясениями и социальными перестановками и только портреты остались на стене дома, в котором теперь уже главным является Маркел. Похожую функцию выполняет наградная медаль отца Живаго, которую он когда-то проиграл Комаровскому, но забрал у него, чтобы подарить Гордону. Этот подарок появляется в финальной сцене сериала, когда Гордон приходит в дом Маркела и забирает вещи Юрия. Он держит в руках эту медаль и читает рукопись стихотворения Живаго. Любопытно, что в романе это была не медаль, а набор минералов. В этом ракурсе важно отметить и наивный образ комиссара Гинце, о котором в сериале Юрий прямо говорит, что это «мальчик, который хочет казаться взрослым». Он произносит реплики о выборе способа борьбы в виде душевного разговора или карательной операции. В сцене своей гибели он предлагает «выжигать калёным железом эту дурь», и под смех толпы его

убивают, что возможно подчёркивает искусственность его намерений и действий.

В сопоставлении романа и экранизации Прошкина важно отметить, что сохранена «поэтическая» линия. Режиссёр изначально делает главного героя популярным поэтом и распределяет роли чтецов между женскими персонажами, самым главным героем и даже заканчивается сериал тем, что Гордон читает рукописный текст стихотворения Юрия. Много стихов отдано Шуре Шлезингер, которая их зачастую в буквальном смысле кричит. Сам Живаго читает одно стихотворение, когда едет с семьёй в поезде, а также в одной из финальных сцен, когда уже «опустился» и живёт у Маркела. Приписывая авторство стихотворения Демьяну Бедному, он декламирует «Гамлета». Это создаёт новые возможности для интерпретации, но отчасти отводит от прочтения поэтического творчества как преодоления смерти, а последней части романа – как поясняющей и дополняющей содержание. Цикл стихов здесь теряет свой «литургический характер». Важно сказать, что и Стрельников в сцене встречи с Юрием признаётся, что знал его стихи наизусть и «не расстрелял его сейчас, потому что дурак сентиментальный». Комиссар Гинце тоже зачитывается стихотворениями Живаго и даже пишет свои, которые на фоне Юрия выглядят смешно и подчёркивают наивность комиссара. Выбор персонажей, читающих стихотворения Живаго, не случаен, он отражает индивидуальную интерпретацию создателей фильма и придаёт им новые смыслы, но в каком-то смысле это и сужает количество трактовок, напрямую связывая стихотворения с определёнными ситуациями и придавая им конкретный смысл. Этот же процесс связки поэтической и прозаической части происходит при чтении лишь в наших мыслях, порождая множественность трактовок. Помимо этого, важно отметить, что в картине звучат не все стихотворения Живаго. Прошкин использует лишь те стихотворения, которые соотносимы с его трактовкой произведения.

В своём исследовании Поливанов сопоставляет Живаго и А. Блока. Он пишет, что если рассматривать роман с точки зрения жизнеописания великого поэта во время тяжелых исторических потрясений, то важным прообразом является А. Блок. Отсылки проявляются в «персонажной» системе стихотворного цикла, конкретных фразах из творчества поэта и его упоминаниях в прозаической части. Но основным здесь является параллелизм судеб Блока и главного героя, где важно отметить сходную трансформацию их отношения к революции. Они оба проходят путь от восхищения до разочарования. И даже смерть Юрия представлена нам в качестве удушения, которое отсылает нас к фразе Блока из речи «О назначении поэта» о том, что «...Пушкина убила не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» [Поливанов 2015: 173–175].

Н.Л. Лейдерман в книге «Теория жанра» пишет, что акт творчества в романе предстаёт как явление магическое, как священнодействие, когда художником правит «состояние мировой мысли и поэзии». А поэт выступает в облике посланника божьего, и не случайно, А. Блок ассоциируется у Живаго с «явлением Рождества во всех областях русской жизни» [Пастернак: III, 82]. Потому вместо статьи о Блоке он думает, что нужно «написать русское поклонение волхвов» [Пастернак: III, 82], стихи о рождении Христа [Лейдерман 2010: 806].

В экранизации Прошкина сохранена, но переосмыслена линия, затрагивающая творчество А. Блока. В самом начале Гордон и отец Юрия читают его стихотворения, потом появляется портрет Блока на стене комнаты Тони, которая говорит о нём как о «монахе и рыцаре» в любовном треугольнике с Андреем Белым и «прекрасной дамой». Затем Лара в госпитале читает стихотворение «На железной дороге», а Юрий говорит о том, что «явление Блока – это явление рождества» [Пастернак: III, 82], и признаётся, что хотел подарить ему свою книгу. Таким образом, мы можем предположить, что схожесть судеб Юрия Живаго и А. Блока даёт нам

ощущение реальности происходящего и живую иллюстрацию судьбы поэта в тяжелое для России время как в романе, так и в экранизации.

Рассуждая о репрезентации образа Юрия Живаго, нельзя не проанализировать персонажи Николая Николаевича Веденяпина и Евграфа Живаго, которые в романе являются важными для понимания личности героя.

Лейдерман в книге «Теория жанра» не раз называет Николая Николаевича «резонёром», с чем можно согласиться, ведь ключевые философские и нравственные рассуждения в романе принадлежат именно этому персонажу. Он является транслятором важных тематических планов, заложенных в произведении, а также тем, кто всегда расставляет нужные акценты [Лейдерман 2010: 794].

Исследователи выделяют восторженную реакцию Николая Николаевича на Октябрьский переворот: «Это надо видеть. Это история. Это бывает раз в жизни» [Пастернак: VI, 190]. Эта реплика выражено контрастирует с бытийным планом – простудой сына Юрия Андреевича, которая занимает все его мысли. Всем этим подчёркивается высокий эпический смысл обыденного существования человека [Лейдерман 2010: 796].

Лейдерман отмечает, что отрекшись от священного сана, Николай Николаевич остаётся проповедником по призванию и в этой роли выступает в романе. Он говорит об истории как о вековых работах по преодолению смерти, о символичности и значительности жизни, рассуждает о возможности сохранить верность бессмертию и Христу в тяжелых условиях жизни. Все эти рассуждения являются нравственными императивами произведения [Лейдерман 2010: 799].

К. М. Поливанов в своей работе «"Доктор Живаго" как исторический роман» сопоставляет этого героя романа с поэтом и теоретиком символизма Андреем Белым. Причём это сопоставление выражается не только в параллелизме судеб и других ассоциативных рядах, но даже в фамилии

самого героя, которую Пастернак по словам эксперта, позаимствовал из романа А. Белого «Москва» [Поливанов 2015: 153]. По замечанию исследователя Лаврова «прототипичным оказывается главным образом не определённое лицо, а характер отношений между лицами. Устанавливаются две симметричные пары: Веденяпин – Белый, с одной стороны, и Веденяпин – Юрий Живаго, за которым в данном случае подразумевается сам автор, с другой» [Лавров 2007: 327].

В экранизации Прошкина этот образ отсутствует, но некоторые его реплики переданы тестю главного героя – Громеко. Можно предположить, что это связано с тем, какие именно темы из романа использовали в своей интерпретации создатели фильма. Некоторые диалоги Николая Николаевича и Юрия Живаго не были важны в репрезентации выделяемых режиссёром тематических пластов романа.

Не представлен в экранизации и образ Евграфа Живаго, брата главного героя, который тоже по всей видимости не является носителем смыслов, важных для интерпретации Прошкина. В самом романе же он имеет функцию «ангела-хранителя» Юрия, который помогает ему творить новую жизнь искусством. Именно он сохранил стихотворения Живаго, которые помогли преодолеть «безвременье» и создать новое время. Как мы уже говорили выше, эта тема в экранизации практически не отображена, что и является причиной отсутствия этого образа.

Таким образом, подводя итог рассуждений об образе Юрия Живаго, мы определили ряд особенностей, выявляемых исследователями. Во-первых, параллелизм с образом Иисуса Христа, проявляющийся в конкретных отсылках, соотношении поэтической и прозаической частей, схожести судеб. Во-вторых, важную роль играет сопоставление с А. Блоком, которое проявляется в прямых упоминаниях поэта в романе, а также схожих чертах жизненных линий Блока и главного героя. Центральной осью и частью образа Юрия является его поэтическое творчество, которое играет весомую

роль в смысловом поле произведения. Мы считали важным отметить и черты прозиметрии, рассмотренной Ю. Б. Орлицким, как прямой, так и потенциальной. Семнадцатая часть романа идёт после эпилога, но при этом является полноценным продолжением произведения. Порядок стихотворений отражает систему ценностей романа. Поэт – Живаго силой своего дара, подобно Христу, творит свой художественный мир, выполняя функции демиурга.

Что касается экранизаций, то режиссёры значительно сузили образ главного героя, в соответствии с вариантами своих интерпретаций.

Образ Юрия у Лина достаточно плоский. Например, целиком уходит поэтическое измерение этой фигуры – в фильме не звучат стихотворения Живаго, а ведь они являются важным ключом к пониманию текста. Живаго здесь остаётся поэтом, но это вовсе не «богоподобный творец», преодолевающий смерть искусством. Этим, вероятнее всего, объясняется отсутствие образа дяди Юрия – Николая Веденяпина, транслятора важных мыслей Пастернака об истории, Евангелии и искусстве, которых нет в экранизации. По этой же причине происходит абсолютное переосмысление образа брата Юрия – Евграфа Живаго, который в этом варианте уже не ангел – хранитель главного героя, а активный политический деятель.

Касательно именно образа Юрия Живаго, главным отличием экранизации Прошкина является то, что здесь сохранена «поэтическая» линия, введённая в фильм интересным способом. Режиссёр изначально делает главного героя популярным поэтом и распределяет роли чтецов между героями романа и самим Юрием. Это создаёт новые возможности для интерпретации, но во многом отходит от прочтения поэтического творчества как преодоления смерти, а последней части романа – как поясняющей и дополняющей содержание. Цикл стихов здесь теряет свой «литургический характер». Мы выявили, что евангельские мотивы уходят в картину на задний план, потому из сценария были удалены некоторые образы романа.

При этом есть несколько образов, которые были значительно расширены в соответствии с интерпретацией и целями создателей сериала.

Глава 3. Исторический фон романа «Доктор Живаго»: научные интерпретации и кинематографическая рецепция

3.1. Историческое измерение в романе «Доктор Живаго»: научные интерпретации

При рассмотрении исторического измерения в романе мы главным образом опираемся на работу К. Поливанова «"Доктор Живаго" как исторический роман».

Исследователь пишет, что Пастернак не раз задумывался об осмыслении исторического опыта эпохи и своего поколения. Воплощением этого замысла стал роман «Доктор Живаго», действие которого охватывает период с 1903 до лета 1943 года. Этим произведением Пастернак хотел запечатлеть ход русской истории, что даёт основания причислить его к жанру исторического романа. Причём Пастернак мыслит историю не просто как фон событий, а как особую силу, в противоборстве с которой происходит становление личности героев. При создании исторической картины некоторые события автор выдвигает на первый план и изображает отчётливо, а некоторые очень схематично или вовсе упускает из повествования [Поливанов 2015: 7].

Несмотря на это, Поливанов предлагает определять жанр этого произведения как исторический роман и утверждает, что это вполне соотносится с философскими воззрениями автора. Пастернак трансформирует реальные события, описываемые в романе, которые вписываются как в традиционную историю, так и в ту, которую автор и герои связывают с пришествием Христа. «Доктор Живаго» становится историческим романом нового типа. Как мы уже указывали в предыдущей главе, Живаго своими стихотворениями удаётся восстановить утраченное время. Здесь стоит повторить уже упомянутую мысль о том, что художник в процессе творчества организует мир вокруг себя и тем самым преодолевает смерть [Поливанов 2015: 9].

Исследователь предполагает, что специфика работы Пастернака с историческим материалом возможно берёт своё начало в книге Г. Лукача «Исторический роман». Он говорит о том, что специфика соединения в этом жанре вымышленной и реальной истории, особенности вымышленных героев, законы «анахронизмов» могли привлечь внимание Пастернака [Поливанов 2015: 41].

Поливанов выделяет основные черты, которые роднят представления Лукача и Пастернака о жанре исторического романа. К примеру, Юрий Андреевич Живаго – не «герой», вмешивающийся в события окружающей действительности, а человек, который дистанцирован от активного участия в войне и других важных исторических событиях. Это позволяет изобразить не сколько его, а скорее жизнь человека в исторической действительности. Читатель не видит в деталях воспроизведённой последовательности исторических событий, что соотносится с пониманием Лукача о «правильном» устройстве исторического романа:

«Задачей исторического романа является не пересказ крупных исторических событий, а воссоздание художественными средствами образа тех людей, которые в этих событиях участвовали. Задача романиста состоит в том, чтобы мы живо представили себе, какие общественные и личные побуждения заставили людей думать, чувствовать и действовать именно так, как это было в определенный период истории» [Поливанов 2015: 41].

С пониманием Лукача соотносится и выбор Пастернаком вымышленных персонажей в качестве наиболее репрезентативных участников Гражданской войны. Реальные же короли и полководцы отходят на второй план. В романе – Ленин, Троцкий, Керенский и Николай II лишь упоминаемые персонажи. Всё это объясняет и многочисленные анахронизмы [Поливанов 2015: 15].

Поливанов предполагает, что для Пастернака едва ли не главным утверждением Лукача должен был стать его принципиальный тезис: «без

живого отношения к современности невозможно художественное воссоздание истории» [Поливанов 2015: 45].

Таким образом, Пастернак, возможно, руководствуясь принципами Г. Лукача, трансформирует жанр исторического романа, делая центральным персонажем не глобальную историческую фигуру, а человека, устранившегося от деятельного участия в исторических событиях. Помимо этого, основной задачей автора романа оказывается не детальное изображение исторических событий, а создание образа человека, дистанцированного от деятельного участия в войне и революции [Поливанов 2015: 42].

Носителем основных историософских идей в романе Пастернака является Н.Н. Веденяпин, который уже в первом своём монологе определяет историю как «установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и её будущему преодолению» [Пастернак: I, 12].

Это роднит её и с Христианством, и с творчеством одновременно. Получается, что вопрос о победе над смертью является главной темой романа. Пастернак в своём романе восстанавливает для нас истинный порядок событий, а не искажённый советской историографией. Течение времени тоже подчинено своим особенностям, которые по-разному работают в разных частях повествования [Поливанов 2015: 10].

Поливанов в указанной работе отмечает, что Пастернак трансформирует время, творчески преобразуя этот «материал». Он не описывает многие исторические события, но обозначает их определёнными сигналами, позволяющими понять о каком событии идёт речь. Исследователь также обращает внимание и на постоянное расхождение с официальной советской историографией в трактовке исторических лиц и конкретных событий, но при этом примечательно, что концепция истории у Пастернака не противоречит официальной. Для Пастернака революция была событием историческим и неизбежным, а октябрьский переворот логичным, но в то же

время и трагичным. Вся большевистская политика предстаёт в виде преступного и бессмысленного уничтожения истории [Поливанов 2015: 19].

Исследователь полагает, что история мыслится Пастернаком как всемирная. Не случайно за монологом Николая Николаевича об истории идут грёзы отягощённого еврейством Гордона. Следовательно, её обретение неотделимо от обретения всемирности, поэтому историософия обращается к «национальному вопросу», который проявляется в романе на уровне действия (отношений персонажей, разделённых этническим барьером) и в размышлении героев. Важно, что персонажи иной национальности в основном эпизодические, и их особенности не отличаются от примет других действующих лиц. Национальные особенности в том числе не определяют и отношение к революции. Это относится и к евреям, в связи с которыми в романе затронут «национальный вопрос». Евреи занимают в романе неожиданно малое место, но Пастернаку в метафизическом плане важен «еврейский вопрос» [Поливанов 2015: 24].

Как утверждает исследователь, во-первых, обращение к «национальному вопросу» было обусловлено избранным писателем «предметом». Эта проблематика затрагивала все слои населения. Мировая война болезненно усилила реальные национальные коллизии и перевела проблемы потенциальные в актуальный план. Во-вторых, время работы над романом совпадало с чудовищной национальной политикой сталинского государства: высылки, преследование «национализма», поощрение ксенофобии и многое другое. В-третьих, «национальный вопрос» был и личной проблемой писателя, по крови являющимся евреем, сознательно выбравшим путь русского писателя [Поливанов 2015: 193–194].

Самые развёрнутые и болезненные рассуждения о еврействе и месте евреев в мире в романе отданы Гордону. Уже в первой части он задумывается о неестественной изолированности евреев, которым «недоступно чувство высшей и краеугольной беззаботности, ощущение

связности человеческих существований, приносящее чувство счастья по поводу того, что всё происходящее совершается не только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом, в том, что одни называют царством Божиим, а другие историей, а третьи еще как-нибудь» [Пастернак: II, 15]. Гордон хочет преодолеть изоляцию от христианского мира, так-как только для принадлежащих к этому миру смерть становится переходом в царство Божие или в историю. Почти этими же словами Веденяпин объясняет смысл существования человека, которое заключается в преодолении смерти «духовным оборудованием». Человеческое единство предполагает отказ от принадлежности к народу. «Историей» Гордон называет мир, с которым хочет обрести единство, внутри которого можно получить «беззаботность» и преодолеть смерть. Принадлежность народу противостоит и христианству, и истории [Поливанов 2015: 200].

Таким образом, как пишет Константин Поливанов, Пастернак пишет роман, в котором говорит о постыдности антисемитизма, и о том, что подлинный «интернационализм» можно достичь не социальными революциями и пропагандой, а освобождением от самой идеи народа – «верностью Христу» [Поливанов 2015: 204].

Как указывает исследователь, «освобождение» Гордона соотносится с восстановлением времени его другом Юрием, то есть с его стихами, помогающими ему постичь ту самую свободу, о которой он мечтал в детстве [Поливанов 2015: 205].

Поливанов отмечает, что Пастернак формирует свои понятия об истории, и его историософская концепция отлична от идеализированной советской историографии. В основе этой концепции, как говорил сам Пастернак, положено «христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным». Восприятие истории как труда по осмыслению прошлых событий и настоящего, которые приводят к преодолению смерти, для

Пастернака не может быть отделено от христианского миропонимания. Все эти мысли вложены в рассуждения Веденяпина, который прямо называет историю путём человека к бессмертию, говоря, что вся деятельность в области современной науки и искусства подчинена той же цели. Подобные мысли встречаются в размышлениях Михаила Гордона, самого Юрия Живаго, который после похорон Анны Ивановны говорит об искусстве:

«Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» [Пастернак: III, 91].

В этом ключе исследователь сравнивает Юрия Живаго со Стрельниковым, который стремится «совершить страшный суд на земле» и подчинить жизнь идеологии, что с точки зрения Пастернака бесчеловечно и логично приводит его к тому, чтобы совершить самоубийство [Поливанов 2015: 210–211].

Разговор Живаго и Стрельникова происходит в Седьмой части, которая завершает Первую книгу, именно с этого момента возникают две тенденции повествования. Если до этого всё подчинялось реальной хронологии, то отсюда в текст начинают внедряться анахронизмы. Отсюда же в тексте начинают появляться суждения, неприемлемые для государственной идеологии. С этого момента Пастернак начинает разграничивать историю политическую и собственно историю, так как они требуют разного типа повествования [Поливанов 2015: 211].

Критики часто отмечали «вольное» обращение с датами у Пастернака, но у этого есть своя система. В первой книге часто упоминаются конкретные даты, во второй же автор избегает датировок, не пытаясь привязывать события к датам. Другая важная особенность – использование или игнорирование церковного календаря [Поливанов 2015: 206].

Константин Поливанов отмечает, что всё повествование делится на две части. До 1917 года, где всё изображено с тщательной точностью и

присутствует дополнительное измерение времени по церковному календарю. И с 1918 года, когда христианское измерение исчезает, а в тексте появляются неточности, анахронизмы и «забегания вперёд». Всё это имеет определённую авторскую задачу. Анахронистичность повествования – олицетворение попытки установить в Советской России «новое время» [Поливанов 2015: 25].

В семнадцатой части романа христианский отсчёт времени возвращается. В качестве иллюстрации исследователь приводит монолог Веденяпина об истории:

«А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и её будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперед в этом направлении нельзя без некоторого подъёма. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения» [Пастернак: I, 12].

Таким образом, Юрий и преодолевает годы «безвременщины», возвращая тем самым времени христианскую систему координат. Стихотворения Живаго не случайно помещены в конец романа, они являются тем «духовным оборудованием», которое ставит на свои места всё произошедшее в жизни героев и истории России в целом [Поливанов 2015: 207].

В.С. Франк отмечал сложность временной организации романа «Доктор Живаго». Он утверждал, что в романе происходит релятивизация времени. Согласно исследователю, Пастернаку ближе метафизические законы, нежели законы традиционной физики, а ключом к роману является «неэвклидова» геометрия и «физика» Н.И. Лобачевского [Франк 1959: 205].

Б.М. Гаспаров, в свою очередь, полагал, что неравномерность течения романного времени является осуществлением принципа музыкального контрапункта, что позволяет писателю «преодолеть линейное течение времени, т. е. символически преодолеть смерть или, точнее, указать на возможность преодоления смерти» [Гаспаров 1990: 223–242].

Раевская-Хьюз говорит о том, что использование церковного календаря говорит о «литургичности» романного времени, чем Пастернак передаёт путь учения о Евхаристии. «В Евхаристии человек творит себя во времени. Выход из линейного времени в евхаристии – это опыт и залог преодоления смерти» [Раевская-Хьюз 1995: 318–319]. Поливанов связывает это утверждение с двумя линиями романа – постижение истории в конкретном и символическом плане, а также проблема отношений поэта и времени, его роли в осуществлении истории. Всё это подчёркивает то, что Пастернак не случайно работал со временем именно в таком ключе [Поливанов 2015: 215].

Н.Л. Лейдерман в «Теории жанра» пишет, что: «повествователя и самих героев романа не очень-то волнуют вопросы собственно исторические: например, почему разразилась первая мировая война, хотя они в ней участвуют и проливают свою кровь; почему свершилась Октябрьская революция, хотя она перевернула жизнь всех без исключения персонажей; как протекал период нэпа – об этом времени, охватившем почти целое десятилетие, сказано вскользь, суммарной фразой: «Он (Юрий Живаго) пришел в Москву в начале нэпа, самого двусмысленного и фальшивого из советских периодов. Он исхудал, оброс и одичал» [Лейдерман 2010: 793–794].

Таким образом, в этом романе Пастернак нарушает привычные каноны взаимосвязи социальной истории и жизни людей, привычные жанру исторического романа. По словам исследователя, это становится объектом полемики, «в явном (на языке деклараций и диалогов героев) и скрытом (на языке изображения событий) споре с ним идет поиск и осмысление иных

отношений, иных ценностных ориентиров, которым действительно принадлежит определяющая роль в судьбе человеческой» [Лейдерман 2010: 793–794].

3.2. Историческое измерение в фильме Д. Лина

Эта экранизация значительно отличается от того, что представлено в романе. Можно сказать, что у Лина на первый план отчётливо выходит политическая тематика, остальные же сюжетные линии даны более размыто или исключены вовсе.

В экранизации отсутствует важный образ дяди Юрия – Веденяпина, вместе с которым утрачивается и весь пласт историософских вопросов романа. В экранизации нет монологов об истории, «национальном вопросе», творчестве как преодолении смерти и Евангелии как «духовном оборудовании» для победы над смертью. Кроме того, Лин не затрагивает вопросы религии, и, как уже отмечалось во второй главе, опускает стихотворный цикл Юрия. Тем самым, исключив из сюжета экранизации важные темы романа, создатели фильма неизбежно пришли к реинтерпретации оригинального произведения, создав новое и по-новому расставив смысловые акценты.

Для своей интерпретации Д. Лин взял конкретные, нужные ему образы и эпизоды, служащие определённым целям. Во-первых, картину Лина отличает некоторая «наивность» взгляда на Россию, её экзотизация и стереотипизация. В основу создания образа России были взяты характерные черты, являющиеся «символами» идентичности российской действительности. Так, сквозным образом фильма является подаренная главному герою своей матерью балалайка, образ которой возникает на протяжении всего фильма. Что примечательно, в реальности этот образ скорее соотносим с образом простого народа, нежели слоя общества, к которому принадлежал Юрий. В

конце фильма же, на этом образе поставлен акцент, как на атрибуте именно творческой личности. Кроме того, мотив балалайки использован и в саундтреке к картине, написанном Морисом Жарром, который скорее всего хотел тем самым придать национальный характер. Помимо этого, в кадре периодически возникают купола, которыми украшен даже дом Живаго в Варыкино. Стоит отметить и эпизод в прологе, в котором серые колонны работников выходят из мрачного тоннеля с огромной красной звездой над сводом, держась за руки. Примечательно также наличие и грамматических ошибок в виде названия станции «ЮртинЪ» или надписи на плакате «братСво».

Мы можем сделать вывод, что картина полна сцен, изобилующих ложными стереотипами и искаженными представлениями о российской действительности. Эффект усиливается наивностью сцен изображения войны и акцентом на любовной линии сюжета.

Для попытки объяснения причин такой репрезентации исторического измерения в романе мы обратимся к работе И. Нойманна «Использование «Другого», в которой он в частности говорит и об образе России в мире и вопросе идентификации. Он пишет об отделении одних людей от других при помощи «маркеров», о разграничении «Я» и «Другого» как средстве получения знания о себе и формирования своей идентичности [Нойманн 1998: 14]. Возможно, в этом ключе можно рассмотреть и данную экранизацию, в которой такими «маркерами» являются балалайка, купола и рубашка-косоворотка у главного героя.

Важно отметить, что экранизация имеет резко политизированный окрас. В этом случае важна форма репрезентации образа Евграфа Живаго. Если в романе он является ангелом-хранителем Живаго, выполняя функцию «волшебного помощника» заглавного героя, то здесь всё иначе. Образ Евграфа имеет остро политизированный окрас: он становится фанатичным большевиком, для которого важнее всего приказ партии. В этого героя

вложены многочисленные высказывания о войне, революции и партии, он активный участник исторических событий. Получается, что его образ приобретает новое осмысление. В сцене где Юрий ворует дрова, Евграф прямо говорит: «приказ партии выше, чем чья-то честь». Помимо этого, он является и рассказчиком, что лишний раз акцентирует внимание на этом образе, который в романе точно не является связующим звеном.

В исследовании И.П. Смирнова «Роман тайн "Доктор Живаго"», посвященном тайнописи в романе, автор проводит параллель между образом Евграфа в романе и образом Емельяна Пугачёва в «Капитанской дочке». Исследователь указывает, что они являются носителями схожей роли «сказочного помощника из мира революции». Живаго встретился с ним в дни большевистского переворота и впоследствии отмечает его необычайную влияние [Смирнов 1996: 55]:

«Он прогостил около двух недель, часто отлучаясь в Юрятин, и вдруг исчез, как сквозь землю провалился. За это время я успел отметить, что он еще влиятельнее Самдевятова, а дела и связи его еще менее объяснимы. Откуда он сам? Откуда его могущество? Чем он занимается?» [Пастернак: IX, 289].

Отчество Юрия – «Андреевич», что тоже отсылает к Петру Андреевичу Гринёву. К нему же приближает по словам исследователя то, что Тоня называет Евграфа «Граней». Помимо этого, герои сталкиваются со своими помощниками в буран. Евграф приходит к Живаго в тифозном сне в качестве духа смерти, а Гриневу Пугачёв снится сеющим гибель вокруг себя. После спонтанного визита Евграфа в Варыкино Живаго идёт в юрятинскую библиотеку, чтобы «затребовать <...> два труда по истории Пугачева». В конце романа Евграф даёт деньги Юрию, как и Пугачёв – Гринёву [Смирнов 1996: 56–57].

Тенденция политизированности экранизации Лина усиливается ещё и множеством упоминаний Ленина, Сталина и Троцкого. Помимо этого, в

отличие от экранизации Прошкина и первоисточника, образ Николая II в фильме выписан скорее в отрицательном ключе. Характерен в этом случае диалог Катеньки (дочери Лары) и Юрия, отсутствующий в романе. На уроке политической грамотности они обсуждали тему того, что царь – враг народа. И на замечание Живаго о том, что царь этого не знал, она отвечает: «А надо было знать».

Возвращаясь к работе Нойманна, стоит отметить репрезентацию русского народа в межвоенный период. По европейским представлениям того времени, цель русского народа – увеличение территории. Россия – это страна, стремящаяся к мировому господству, характер отношения к ней представлен ёмкой метафорой – «варвар у ворот». Русский человек в сознании европейца это обязательно варвар и дикарь. Второй взгляд на Россию репрезентует её как страну, которая имеет право играть роль великой державы, который характеризуется фразой «земля будущего». Основным противоречием исследователь называет «борьбу культур» России и Европы. При этом он акцентирует внимание на страхе Европы перед Россией, приводя рассуждения Карла Шмитта о том, что «настоящее России может стать будущим Европы» [Нойманн 1998: 143].

Мы можем предположить, что этими представлениями отчасти можно объяснить нарочито политизированную интерпретацию Лина, подчёркивающую варварский и дикарский характер действий русского человека. Возможно, что режиссёр подчёркивал «инаковость» России с целью интеграции именно европейского «Я», отграничения себя от «другого».

Важно подчеркнуть, что в экранизации отсутствует противостояние российской интеллигенции с простым народом. Все образы крестьян обезличены – здесь нет Маркела, Аверкия, Марины и других представителей этого сословия, нет восстаний рабочих. Крестьяне не конфликтуют с представителями высших слоёв общества, а скорее наоборот. В сценах

приезда Живаго в Варыкино, слуга радуется им и всячески помогает, что контрастирует с аналогичными сценами в романе и экранизации Прошкина, где вопрос отношений с народом стоит достаточно остро и является одной из основных тем. С этим связано и отсутствие сцен, где Юрий «опускается», вступая в отношения с Мариной, дочерью его бывшего слуги Маркела.

Можно предположить, что это также связано с выдержками из работы Нойманна о репрезентации русских в европейском сознании, как тех, кто «держится за своё рабство», и вся ответственность о настоящем у которых «лежит на господине» [Нойманн 1998: 134]. Таким образом, это может быть причиной отсутствия конфликта с простым народом в интерпретации Лина.

Подводя итоги, можно сказать, что создатели экранизации значительно упрощают историческую фактуру романа. Убирая рассуждения об истории, философии и творчестве, имеющем «литургический» характер, режиссёр по своему переосмысливает сюжет.

Во многом реинтерпретация связана с тем, что экранизация была создана в другой стране. Это привело к клишированному и наивному взгляду на Россию, к появлению определённых «маркеров», которые в представлении европейцев относятся к типичным атрибутам российской действительности.

Обращаясь к работе Нойманна, мы соотнесли это с идентификацией своего «я» именно в соотношении с «другими», где «другой» это тот, кем я не являюсь.

В сопоставлении экранизации Дэвида Лина с романом Пастернака, одним из основных моментов является то, что у Лина на первый план отчётливо выходит политическая тематика, а остальные сюжетные линии даны более размыто или исключены вовсе, что неминуемо ведёт к существенной реинтерпретации первоисточника. Возвращаясь к первой главе нашего исследования, стоит отметить, что это вполне закономерно, учитывая, что по А. Тарковскому экранизация не может быть полным

переложением художественного произведения, потому как создаётся совершенно на ином языке.

Роман Пастернака охватывает огромное тематическое поле, касаясь вопросов истории, философии, религии, их места в жизни и смерти человека. Режиссёр же берёт за основу лишь некоторые из них, предлагая свою трактовку сюжета. По нашему мнению, эта картина выделяется специфичностью взгляда на Россию. Опираясь на статью Ноймана «Использование «Другого» мы попытались понять особенности восприятия режиссёром российской действительности. Основная метафора, описывающая русского глазами иностранца в тот период – «дикарь» и «варвар у ворот» [Нойманн 1998: 130]. Вероятно, этим и объясняется острота и политизированность всех образов экранизации. Помимо этого, здесь не звучат стихотворения Юрия Живаго, что приводит к реинтерпретации произведения Пастернака и исключает важный тезис о том, что «художник способен, организовав мир вокруг себя, творить историю как духовное пространство, в котором достигается главная задача человечества — преодоление смерти» [Поливанов 2015: 9]. Цикл теряет свой «литургический» характер [Раевская-Хьюз 1995].

3.3. Историческое измерение в фильме А. Прошкина

Экранизация Александра Прошкина охватила смысловое поле романа значительно шире. Сценарий Ю. Арабова является, в сущности, самостоятельным художественным произведением. Создатели сериала тщательно поработали с исторической фактурой, описывая совершенно новые образы и дополняя старые. Тем не менее, создатели этой экранизации тоже берут за основу не все смысловые поля романа, делая акцент на истории и политических событиях, уводя на задний план религиозно-философский аспект произведения.

Для начала стоит отметить особенности персонажной системы экранизации Прошкина. Какие-то образы режиссёр убрал, а другие расширил и дополнил своим смыслом.

К примеру, из сериала выпадает личность дяди Юрия – Николая Веденяпина, а некоторые его реплики переходят Громеко. Создатели сериала лишают этого персонажа прямой причастности к религии, а также кровного родства с Юрием, что как мы можем предположить, в этом случае уменьшает родство и душевное. В романе он имеет важную функцию и является рупором идей Пастернака и значительных мыслей об истории, Евангелие и философии. В экранизации же практически отсутствуют его рассуждения об истории, что лишней раз доказывает смещения акцентов в сравнении с романом. Но тем не менее эти рассуждения всё-таки есть, просто они не являются структурной осью.

Помимо этого, в сериале не представлен образ Евграфа, который, как мы знаем, в романе играет важную роль «волшебного помощника» Юрия и того, кто сумел сохранить его стихотворный цикл. Как мы уже отмечали во второй главе, в этой версии Живаго изначально уже является знаменитым поэтом, «помощь» Евграфа в этом случае не нужна.

Довольно много экранного времени отдано Шуре Шлезингер, образ и судьба которой трансформируются на протяжении всего сериала. Она является не только одним из трансляторов стихотворений Юрия, но и важным представителем своей эпохи в качестве «интеллектуальной эмансипированной дамы», либеральной журналистки, имеющей за плечами «три–четыре брака». К ней применяется множество характерных эпитетов: «Калигула в юбке», «Робеспьер в юбке», «Прометей прикованный».

Её образ важен и в противопоставлениях Маркел – Шлезингер, Комаровский – Шлезингер. В первом случае противопоставление характеризует отношение с простым народом. Маркел изначально недолюбливает Шлезингер и даже доносит на неё, а в одной из финальных

сцен он радуется, когда в списке обезвреженных НКВД числится «А. Шлезингер», говоря: «Она – она, наша». Стоит отметить, что Шлезингер в одной из сцен в доме Юрия предлагает выпить «за этот дом, где все за одним столом – и дворник, и врач». Но Маркел вероятно, чувствует эту «деланность» её образа, описанную и в романе.

В случае с Комаровским, её отношение изображено в сцене их случайного столкновения на улице, где Шлезингер кричит о том, что «ненавидит надутых фанфаронов». Характерна и одна из финальных сцен с её участием, когда для запугивания Юрия его приводят к камере, где сидит Шлезингер в истощённом состоянии. В романе её образ тоже важен, но ему отдано гораздо меньше места. Важно отметить, что в экранизации эта героиня находится в более близких отношениях с заглавными персонажами – она тесно дружит с Тоней и Живаго, с которым впоследствии отношения портятся и в одной из сцен, где она приходит с новостью, что их семью «уплотняют» он даже набрасывается на неё и пытается душить.

Важно отметить и образ Маркела, который является важным репрезентатором темы противопоставления с народом. И если в предыдущей экранизации народные образы даны слабо и схематично, то в этом случае они являются характерными представителями времени. В сцене, где герои узнают о забастовке рабочих, Маркел произносит: «Забастовка, слышал? Я те больше не слуга!» На протяжении действия сериала положение «Маркелов» только укрепляется, и в одной из сцен девятой серии Тоня и Юрий беседуют о том, что дворников теперь не хватает, и все они ушли в политику. В финальных сценах Маркел как бы занимает место Юрия, становясь полноправным хозяином дома. Причём он всячески подчёркивает и радуется своему превосходству, говоря Юрию: «Это я тебя приютил!». Ему льстит, что он породнился с доктором.

При рассмотрении репрезентации конфликта с народом важен и образ Аверкия, который также ярко представлен в сериале. Он сохранил дом

Громеко, но не пускает их туда, говоря: «Это теперь не ваше, это для народа. Вы здесь не при чём» и говорит, что в усадьбе будет детский дом. Громеко же произносит фразу: «Крепостное право отменили, а зря». Также в этой сцене присутствует отсылка к первому акту чеховского «Вишнёвого сада».

Кроме народной темы, Прошкин делает и политические акценты. Здесь стоит обратить внимание на чёткую маркировку дат в сериале, которые отображены на экране в виде всплывающих цифр. Таким образом, отмечены 1908, 1914, 14 августа 1916, 1919 и 1929 года. В романе же, судя по работе Константина Поливанова, вся хронология с 1917 года размыта в связи с началом «безвременья». Получается, что режиссёр картины в этом случае уходит от такой трактовки и подчёркивает чёткие датировки происходящих событий.

Важным в этом отношении персонажем является отец Антипова, образ которого значительно расширен автором. Этому герою принадлежат самые резкие фразы. Например, в эпизоде собрания он говорит: «Порешить всех надо! Они дали народу штыки, надо их в землю закопать этими штыками». Стоит отметить также сцену, где Антипов старший предлагает Стрельникову признать вину перед народной властью. Он отказывается и советует отцу не позориться, на что Антипов выносит решение о расстреле сына. Последние сведения об этом персонаже – смертельный диагноз, который ставит ему Юрий, он болен саркомой. Таким образом, режиссёр вводит новую линию антагонистов – отца и сына Антиповых. Стоит отметить и политически окрашенную сцену переэкзаменовки Лары в школе, в которой она не совсем успешно проходя комиссию, хлопая дверьми покидает здание школы. Затем директор школы просит Лару убрать портрет Маркса, на что она предлагает ему спрятать портрет и говорит, что ему это зачтётся.

Также очень важным является то, что в сериале, как и в романе, выражено сходное отношение к Николаю II. И если в экранизации Лина отношение к нему скорее отрицательное, то в этом случае к нему выражено

сочувствие. Гордон и Живаго в одной из сцен обсуждают приезд императора, снятый на плёнку. Гордон говорит о том, что «он начисто лишён позы и не рисуется <...> по-русски естественен и выше всей этой пошлости» на что Живаго отвечает, что он «лишён позы, потому что обречён». После этого, в одной из сцен Громеко спрашивает о том, кому жаль царя и такие чувства испытывает только сын Юрия – Сашенька.

Стоит отметить эпизоды, в которых Юрий добивается разрешения поехать в Париж к Тоне. Взамен на выезд его просят передавать бытовые подробности жизни русской эмиграции, а затем даже запугивают, показывая до чего довели Шлезингер «их методы» и произнося фразу: «Ваш тощий зад не выдержит и часа». Этими сценами подчёркивается безысходность положения Живаго перед властью.

Можно сказать, что Прошкин работает с исторической фактурой более скрупулёзно, нежели Лин. Он создаёт новые образы и дополняет старые, что приводит к реинтерпретации романа. Режиссёр в этой картине показал нам современные представления и новую трактовку исторических событий, представленных в романе. Вот что сам Прошкин говорит об актуальности своей экранизации в интервью А. Бадалян:у:

«Настолько, насколько схожа наша жизнь с жизнью людей сто лет назад. Нам всё время кажется, что время летит, и каждый день приносит что-то новое. Но в принципе жизнь – та же самая, мы проходим те же испытания, разочарования. Человек не меняется, чувство не меняется. Русский человек по своей природе и ментально остался таким же. Думаю, всё это сейчас весьма и весьма актуально. Актуально не сиюминутно, а по существу. Потому что это роман о каком-то глубинном, чувственном понимании России.

Общее у нас и у героев "Доктора Живаго" в том, что тогда начинался XX век, сейчас – XXI. Всегда, когда наступает новый век, появляется некое чисто мистическое предчувствие: что должно что-то произойти, случиться.

Возникает какой-то революционный порыв – всё то, что было до нас – барахло, сейчас будет всё новое. Этот инстинкт, связанный с рубежом веков, он присутствует и сегодня» [Бадалян 2004].

Режиссёру удалось передать чувства страны, ощутившей на себе исторический перелом. Прошкин устами героев произведения рассуждает на очень важную тему, которая выражена в диалоге Лары и Живаго в одной из финальных сцен. Лара спрашивает Юрия: «За что все эти испытания?», далее они рассуждают о том, что четыре поколения караются Богом за грех отцов. Юрий спрашивает: «Где эта точка отсчёта, с чего это всё началось?». Затем он подводит итоги рассуждений фразой: «Не бывает незаслуженных страданий», а также говорит о том, что ещё на двести лет вперёд люди будут страдать после сегодняшних зверств. Здесь уместно привести слова Прошкина из интервью А. Шарову:

«Прошло время чисто политического подхода к этому роману. Мне кажется, что это всё-таки произведение скорее ментальное о том, кто мы, откуда мы, в чем наша вина и, в какой-то степени, куда мы идем. Мне кажется, что до тех пор, пока мы со своим прошлым не разберемся, пока это прошлое мы будем отодвигать и забывать, мы будем постоянно наступать в ту же самую воду. В какой-то степени это всё-таки история об интеллигенции и о роли интеллигенции в том, что с нами со всеми произошло в XX веке» [Шаров 2006].

Подводя итоги сопоставления кинокартин и романа с точки зрения работы с историческим измерением, можно сказать, что роман Пастернака не только гораздо больше по объёму, но и шире по количеству затрагиваемых тем, нежели экранизации. Некоторая размытость образов, неточности и анахронизмы – всё это подчинено единой цели. Философские, евангельские мотивы, взгляды на историю, природу, любовь, смерть и творчество как преодоление смерти – вот спектр тем Пастернака. Некоторые из них

создатели экранизаций постарались сохранить, по-своему переосмыслив, некоторые же оказались в стороне.

Лин создаёт в своей экранизации остро-политизированный образ России, что вероятнее всего обусловлено её идентификацией в качестве «варвара у ворот», желающего захватить Европу. Прошкин же пытается понять причинно-следственные связи происходивших событий и связать их с современностью. В интервью Т. Мартыновой он говорит:

«Любая экранизация классики всегда предлог для современников, чтобы высказать всё, что накопилось. Всегда – сведение счётов с Родиной, с народом. А в данном случае – и с интеллигенцией. Наша картина – рассказ о молодых людях, которые входили в двадцатое столетие с надеждами на грандиозные перемены, на то, что это будет лучезарный век, который принесет всем счастье, и о том, как их надежды рухнули» [Мартынова 2005].

В экранизации Прошкина на фоне исторических событий происходят личные драмы.

Таким образом, обе рассматриваемые экранизации представляют оригинальные трактовки романа, преследующие определённые цели и подчиняющиеся своим идеологическим интенциям. И если экранизация Лина даёт нам остро политизированный образ исторической ситуации, то картина Прошкина гораздо мягче репрезентует эту тему, что вполне соответствует современным тенденциям затушевывания революционного нарратива [Липовецкий 2018: 91–111].

Заключение

Различные исследования по-разному трактуют возможность интерпретации художественного произведения. Мы основывались на идеях У. Эко, предлагавшего рассматривать произведение искусства как изначально неоднозначное сообщение и «генератор интерпретаций» [Эко 2007: 8–11]. Рассматривая рецептивный подход мы обращали внимание на работы Х.-Р. Яусса и отметили, что «Реконструкция горизонта ожидания, в котором произведение создавалось или воспринималось в прошлом» [Яусс 1995: 62], помогает восстановить историю рецепции текста и вписать его в исторический процесс эволюции литературы. В. Изер ввёл понятие – «странствующая точка зрения» [Усманова 2000: 137] и выявил, что она зависит как от индивидуально-психологических, так и от социально-исторических характеристик читателя. Он не полностью свободен в выборе точки зрения, так как её формирование определяется также и текстовым материалом, хотя «перспективы текста обладают только «характером инструкций», акцентирующих внимание и интерес читателя на определенном содержании» [Зись 1985: 191]. Кроме того, В. Изер использует в рамках этого подхода категорию «подразумеваемый читатель» [Изер 1974: 24], которая призвана раскрыть потенциальную множественность значений текста. Обращаясь к понятию экранизации, как виду интерпретации и форме рецепции, мы опирались на работы А. Тарковского, согласно которому «кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной образности. Причём само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера» [Тарковский 1993: 20].

Суммируя вышесказанное, можно сказать, что интерпретатор художественного текста имеет возможность представить свою трактовку,

которая будет обусловлена историческим контекстом, литературным процессом и личностью реципиента. В случае с кинематографом это особенно применимо, поскольку экранизация не может стать полным отражением произведения.

Основываясь на этих положениях, нами были рассмотрены две экранизации романа «Доктор Живаго». Мы выявили особенности репрезентации мотивов романа в картинах Д. Лина (1965) и А. Прошкина (2006).

Первая экранизация по нашему мнению, отличается специфичностью взгляда на Россию. Мы проанализировали её, опираясь на статью Ноймана «Использование «Другого». Основная метафора, описывающая русского глазами иностранца в тот период – «дикарь» и «варвар у ворот» [Нойманн 1998: 130]. Этим вероятно, объясняется острота и политизированность всех образов экранизации. Помимо этого, здесь не звучат стихотворения Юрия Живаго, что приводит к реинтерпретации произведения Пастернака и исключает важный тезис о том, что «художник способен, организуя мир вокруг себя, творить историю как духовное пространство, в котором достигается главная задача человечества — преодоление смерти» [Поливанов 2015: 9]. Цикл теряет свой «литургический» характер [Раевская-Хьюз 1995].

Анализируя картину Прошкина, мы отметили, что она гораздо шире охватывает содержание романа Пастернака. В отличие от предыдущей экранизации, здесь сохранена «поэтическая» линия. Режиссёр изначально делает главного героя популярным поэтом и распределяет роли чтецов между женскими образами и самим главным героем. Это создаёт новые возможности для интерпретации, но также отходит от прочтения поэтического творчества как преодоления смерти, а последней части романа – как поясняющей и дополняющей содержание.

Что касается исторического измерения, то Прошкину удаётся его расширить, придать новые смыслы и формы. Его образы более конкретны и

политизированы. Здесь появляется дополненный образ отца Стрельникова, который соглашается на расстрел сына во имя своих политических взглядов, а также сцены политической переэкзаменовки Лары, отсутствующие в романе. Ярко выписаны образы отсутствовавших в картине Лина представителей народа – Маркела и Аверкия.

Стоит подчеркнуть особенность репрезентации революционного нарратива, который здесь скорее скрыт и завуалирован, что вероятно обусловлено современными тенденциями «ко всё большей метафоризации революции» [Калинин 2013].

Режиссёр в этой картине показал нам современные представления и новую трактовку исторических событий, представленных в романе, в каком-то смысле сопоставляя современную действительность с описываемым сюжетом. Придавая ему ещё большую актуальность, пытаюсь найти ответы и понять причинно-следственные связи событий.

Основной нашей целью было комплексное изучение репрезентаций ключевых тем романа «Доктор Живаго» в экранизациях Лина и Прошкина.

В ходе решения основной цели мы раскрыли следующие аспекты:

В первой главе мы пояснили понятия интерпретации, рецепции и экранизации как вида интерпретации и формы рецепции. Привели исследования учёных, чем создали базу нашего исследования.

Во второй главе мы рассматривали образ Юрия Живаго в научном дискурсе, а также в экранизациях. Выявили особенности его репрезентации и их функции. Мы отметили, что режиссёры значительно сузили образ главного героя, в соответствии со своими интерпретациями.

В третьей главе мы исследовали стратегии работы с историческим фоном романа, а также рассмотрели репрезентацию этого вопроса в научном дискурсе. Раскрыли вероятные причины специфики работы с историческим измерением, обусловленные зачастую современной режиссёру исторической или политической ситуацией, а также в случае Лина – особенностями взгляда

на Россию в тот период.

Мы пришли к выводу, что в своих экранизациях режиссёры абсолютно по-разному репрезентовали те или иные темы романа.

Произведение Пастернака не только гораздо больше по объёму, но и шире по количеству затрагиваемых тем, нежели экранизации. Некоторая размытость образов, неточности и анахронизмы – всё это подчинено единой цели. Философские и евангельские мотивы, взгляды на историю, природу, любовь, смерть и творчество как преодоление смерти – вот спектр тем Пастернака. Некоторые из них создатели экранизаций постарались сохранить, по-своему переосмыслив, некоторые же оказались в стороне.

Опираясь на исследования, проведённые в первой главе, мы можем утверждать, что это вполне закономерно, поскольку экранизация не может быть точным воплощением литературного произведения, так как при их создании используются совершенно разные приёмы и техники. А также тем, что произведение может иметь множество трактовок, зависящих от исторических событий, литературного процесса и личностных особенностей рецензентов.

Режиссёры в разной степени используют материал романа, выдвигая на первый план свои точки зрения и трактовки, а также следуя своим интенциям, что привело к реинтерпретации первоисточника и созданию совершенно новых художественных произведений.

Мы можем предположить, что экранизация Лина выражает взгляд Европы на русского человека в тот период, а также метафору «варвар у ворот». Картина полна стереотипных представлений о России и разного рода неточностей. На первый план выходит острая политизированность персонажей и мелодраматический сюжет. Поэтическое творчество, философия, историософия и евангельские мотивы в этой экранизации практически не представлены.

Прошкин в своей экранизации тщательнее работает с историческим измерением, дополняя образы и добавляя новые. Эта картина шире охватывает темы, отражённые в романе. Но тем не менее, и она не является точным повторением произведения. Мы предполагаем, что это и не являлось целью режиссёров, каждый из которых рассказал свою историю и выразил личную интерпретацию романа Пастернака.

Список использованной литературы

1. Авакова Ю. Классическая экранизация "Доктора Живаго" вернется на экраны. Российская газета. 2015. URL: <https://rg.ru/2015/08/13/zhivago-site-anons.html> (дата обращения: 13.08.2015)
2. Барт Р. Из книги О Расине // Избранные работы. (пер. С. Козлова). 145 с.
3. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 144 с.
4. Богомолов Ю. Доктор Живаго и мы // Искусство кино. 2006. №6. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article3>
5. Быков Д. Л. Борис Пастернак. М., 2005. 896 с.
6. Быков Д. Л. А нас на свете нет // Искусство кино. 2006. №6. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article2>
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
8. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
9. Гадамер «Истина и метод» // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–106.
10. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация. Герменевтика и деконструкция. СПб., 1999. 254 с.
11. Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака Доктор Живаго. Литературные лейтмотивы. М., 1993. 241–273 с.
12. Дильтей В. Возникновение герменевтики // сб. Герменевтика и теория литературы, соб. соч. М., 2001. Т. 4.
13. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. Ж. Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой [и др.]. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
14. Жолковский А. Поэтика Пастернака. М., 2011. 608 с.
15. Зись А. Я. Художественная коммуникация и рецепция как её

завершающее звено. А. Я. Зись, М. С. Стафеецкая; ответственный редактор Ю. Б. Боров. Художественная рецепция и герменевтика: теории, школы, концепции (критические анализы). М.: Наука, 1985. 168–201 с.

16. Изер В. The Implied Reader. Baltimore: John Hopkins University Press, 1974. 24, 318 с.

17. Изер В. Вымыслообразующие акты // Новое литературное обозрение, № 27. 1997.

18. Изер В. Историко-функциональная модель литературы // Вестник МГУ, Серия 9: Филология. М. 1997. № 3.

19. Изер В. Акты вымысла или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение. Антология. СПб, 2001. С. 0–0

20. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // В. Изер; Сост. И. В. Кабанова Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.

21. Изер В. К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 6. URL: <http://www.polit.ru/article/2009/02/27/izer/>

22. Изер В. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Независимая академия эстетики и свободных искусств. 2010. URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/iser.html>

23. Ильин Е. П., Цурганова Е. А. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада ИНИОН, 1999. С. 319.

24. Калинин И.А. Неприкосновенный запас № 5(91) за 2013 // Антиреволюционный экзорцизм журнал. 2013.

25. Кожевникова О. К определению жанра романа Бориса

Пастернака Доктор Живаго (Доктор Живаго как роман исторический) // Пастернаковские чтения. М., 1998. Вып. 2. С. 215–221.

26. Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты. Ann Arbor: Эрмитаж, 1984. 31 с.

27. Кристева Ю. Семиотика. М. 1970. 289 с.

28. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание. Институт филологических исследований и образовательных стратегий. Словесник УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 791–799, 806, 904 с.

29. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература, 2003. 52–68 с.

30. Липовецкий М. Н. За что боролись? // Революционный нарратив в советских и постсоветских фильмах о гражданской войне. 2018. С. 91–111.

31. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Издательство Ээсти Раамат Таллин, 1973. 23–27 с.

32. Лотман Ю. М. Об искусстве // Электронная библиотека Гумер – гуманитарные науки. 1998. С. 14–285. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_01.php

33. Лукач Г. Исторический роман. М., 2014. 178 с.

34. Мартынова Т. Наш современник доктор Живаго // Российская газета. 2005.

35. Нойманн И. Использование Другого, 1998. 14, 130, 134, 143 с.

36. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе, 2002. 518–529 с.

37. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. М.: Издательство АСТ, 2017. 704 с.

38. Пьер Паоло Пазолини: Поэтическое Кино. URL: <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html>

39. Переписка Пастернака Б.Л. и Фрейденберга О.М. М.: Худож. лит., 1990. 224 с.

40. Поливанов Доктор Живаго как исторический роман, 2015. 220 с.
41. Раевская-Хьюз О. Борис Пастернак и Марина Цветаева: К истории дружбы // Вестник РСХД. 1971. № 100. С. 281–305.
42. Раевская-Хьюз О. Литургическое время и евхаристия в романе Пастернака «Доктор Живаго», 1995. 302–325с.
43. Рикёр П. Конфликт интерпретаций Очерки о герменевтике. М., 1995. 698 с.
44. Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. 55–57 с.
45. Струве Из письма профессору от 14 июля 1959 г. // Письма Набокова В. Лит. газета. 1990. С. 7.
46. Тмарченко «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий», 2008. С. 79–80.
47. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии. Всероссийский институт. М., 1992, 92 с.
48. Трофименков М Полугерой, полупоэт // Коммерсантъ Власть. 2006. №15. С. 62. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/667042>
49. Усманова А. Р. Европейский гуманитарный университет. Минск Издательство ЕГУ ПРОПИЛЕИ, 2000. 124, 137 с.
50. Усманова А. Р., Эко У.: парадоксы интерпретации. Минск: ПроPILEИ, 2000. 200 с.
51. Франк В. Реализм четырех измерений (Перечитывая Пастернака) // Мосты: Литературно-художественный и общественно-политический альманах. Мюнхен. 1959. Вып. 2. С. 189–209.
52. Фуко М. Что такое автор? // Современная литературная теория. Антология / М. Фуко; сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 70–91.
53. Шарый А. Доктор Живаго «Время вновь нагнало этот роман» //

Радио Свобода. 2006. URL: <https://www.svoboda.org/a/157314.html> (дата обращения: 12.05.2006)

54. Эко У. «Парадоксы интерпретации», 1990. 42 с.
55. Эко У. Отсутствующая структура введения в семиологию, 1998.
56. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. У. Эко; пер. с итал. А. Шурбелева; редактор А. Миролубова. СПб.: Академический проект, 2004. 17, 24, 26, 110, 384 с.
57. Эко У. «Роль читателя. Исследования по семиотике текста», 2005. 17, 287 с.
58. Эко У. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию», 2006. 103 с.
59. Эко У. Заметки на полях имени розы, 2007. 8–11 с.
60. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.
61. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. У. Эко; пер. с англ. А. Глебовой. СПб.: Симпозиум, 2007. 285 с.
62. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака. Работы по поэтике. М., 1987. 324–338 с.
63. Ямпольский Ямпольский «Память Тиресия», 1993. 92–93 с.
64. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой. 1995. № 6. С. 34–84.
65. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University Of Chicago Press, 1983. 572 p.