

МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра русской и зарубежной литературы

**Повесть Б. Лавренёва «Сорок первый»: опыт экранизации**  
АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студентки 4 курса 411 группы  
направления 45.03.01 – Филология  
Института филологии и журналистики

Пасечник Валерии Александровны  
фамилия, имя, отчество

Научный руководитель

доцент, к.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

Зав. кафедрой

зав.кафедрой, к.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

\_\_\_\_\_

подпись, дата

Т.И. Дронова

инициалы, фамилия

\_\_\_\_\_

подпись, дата

Ю.Н. Борисов

инициалы, фамилия

Саратов 2024 год

## **Введение**

Повесть Б. Лавренёва «Сорок первый» (1924) занимает важное место в культурном наследии советского периода. Произведение дважды экранизировалось отечественными кинематографистами. В 1927 году режиссером Яковом Протазановым (оператор Пётр Ермолов) был снят немой фильм по мотивам повести писателя. А в 1956 году кинематографическим событием стал звуковой фильм режиссера Георгия Чухрая (оператор Сергей Урусевский). Поскольку вопрос о связях советского писателя Б. А. Лавренева с кинематографом мало освещён в отечественном искусствоведении, перспективным представляется рассмотрение данной проблемы на материале экранизаций отечественными режиссёрами повести «Сорок первый».

**Цель данной работы** – проанализировать экранизации повести Б. Лавренёва «Сорок первый» с точки зрения передачи формально-содержательных особенностей литературного произведения и кинематографических достоинств фильмов.

**Актуальность** изучения экранизаций повести обусловлена значимостью осмысления данной проблемы для выявления кинематографического потенциала произведения, а также отсутствием специальных литературоведческих и искусствоведческих работ, посвященных этой теме.

**Объектом** исследования является повесть «Сорок первый» и её киноверсии.

**Предметом** исследования является процесс и результат экранизаций, снятых по произведению Б. Лавренёва.

При изучении исследований, посвященных выявлению особенностей повести Б. Лавренёва, мы остановили свое внимание на работах А. Худзиньска-Паркосаде, Н. С. Баховой, Е. В. Стариковой и др., которые мы привлекаем в процессе анализа «Сорок первого». Также мы обратились к осмыслению современных аспектов проблемы экранизации литературных

произведений, рассмотрев основные положения научных публикаций С. М. Арутюняна, В. Е. Каценко, Т. Н. Романова и Л. И. Черемных.

**Методологически значимыми** для нас являются исследования Ю. М. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», где учёный обращается к общеметодологической постановке проблем киноэстетики и осмысляет их в семиотическом ключе, и В. В. Виноградова «О теории художественной речи», где в круг центральных проблем изучения языка художественной литературы учёный ставит проблемы языка художественного произведения и языка писателя.

Исходя из степени изученности вынесенной в название работы проблемы, учитывая специфику избранного для анализа произведения, мы поставили перед собой следующие задачи:

- 1) принимая во внимание современные интерпретации повести Б. Лавренёва «Сорок первый», выявить формально-содержательные особенности художественного текста и своеобразие авторской позиции;
- 2) проанализировать опыт перевода произведения на язык немого кино Я. Протазановым (1927);
- 3) рассмотреть киноверсию Г. Чухрая (1956);
- 4) раскрыть специфику каждой экранизации.

**Структура работы.** Выпускная квалификационная работа состоит из введения, одной аналитической главы «**Повесть Б. Лавренева «Сорок первый» в советском киноискусстве 1920-х и 1960-х годов**», состоящей из трех разделов: «*Формально-содержательное своеобразие повести*», «*Экранизация Я. Протазанова*» и «*Экранизация Г. Чухрая*», заключения и списка использованных источников.

### **Основное содержание работы**

В первой главе в разделе **1.1. Формально-содержательное своеобразие повести** мы попытались проанализировать принципы выражения нравственно-философской и эстетической позиции автора, в

частности, способов организации его присутствия в художественном тексте. Несмотря на значимость поставленных в повести «Сорок первый» проблем и её художественные достоинства, до сих пор её изучение ограничивалось общей характеристикой в составе обзорных монографий и диссертационных трудов или же анализом стилистики в целом и её отдельных аспектов.

В методологическом плане мы опираемся на исследования В. В. Виноградова «О теории художественной речи», включённой в монографию «О теории художественной речи», и И. А. Широковой «Образ автора в художественном произведении: отражение отражаемого». Виноградов теоретически обосновывает понятие образ автора и убедительно доказывает, что оно тесно связано с формой словесного построения. Для ученого образ автора одновременно «целостная» и «индивидуальная» единица, которая является отпечатком творческого сознания его исследователя и «отражением объективных качеств художественных свойств стиля и личности самого предмета изучения». Образ автора Виноградов также связывает с композицией. Ученый приводит в качестве примера слова С. Эйзенштейна: «<...> Композиция <...> и есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться». Композиция представляет собой способ воплощения идеологии автора, ход его мыслей, отраженных в смене форм и типов речи. Образ автора также складывается и создается из основных черт творчества писателя. По мнению Виноградова, он воплощает и отражает в себе иногда элементы преобразованной его биографии. Он также находит выражение в различных формах стиля, в отношении к разнотипным категориям предметов или объектов художественного изображения (в сюжете, пейзаже, героях). Таким образом, образ автора можно рассматривать на поверхностном и глубинном (смысловом) уровне.

И с этой точки зрения нам интересно исследование И. А. Широковой. К поверхностному уровню ученый относит те компоненты текста, где читатель может понять авторскую позицию без привлечения дополнительных фоновых знаний (заглавие, эпиграф, начало, концовку, посвящение, авторские примечания, предисловие и послесловие). Однако Широкова признает, что эти компоненты композиционной структуры – всего лишь указатели поиска характеристик образа автора, которые могут заключать в себе и подтекст. Глубинный уровень, по её мнению, также предполагает явно выраженные языковые средства. Но они приобретают определенный смысл только в контексте произведения или в контексте определенной культуры и требуют интерпретации. Анализ на глубинном уровне состоит в изучении темы, проблематики и идеи художественного произведения.

Уже в заглавии интересующей нас повести мы увидели особенности авторского замысла: число сорок первый – номинация последнего убитого главной героиней белогвардейца. Вместе с пленным офицером, Говорухой-Отроком, Марютка преодолевает ряд испытаний. Попав на необитаемый остров, герои сближаются и между ними зарождаются чувства. Вынужденная «робинзонада» помогает им снять ярлыки «белых» и «красных», разглядеть друг в друге нечто большее, саму человеческую сущность. Однако в критический момент в Марютке восторжествовало классовое сознание, что привело её к убийству своего возлюбленного. И Говоруха-Отрок становится «сорок первым». Трагическая коллизия, определяющая фабулу повествования, обогащается дополнительными коннотациями благодаря стилистическим особенностям повести.

Повесть Б. Лавренёва относится к достижениям орнаментальной прозы. Это экспериментальное направление в русской литературе двадцатых годов, которое не ограничивалось одними стилистическими приемами. В. Шмид пишет, что «орнаментализм – явление более фундаментальное, нежели чем

словесная игра в тексте, так как он имеет свои корни в мифическом миропонимании». Данный вопрос был изучен в статье А. Худзиньска-Паркосадзе «Между диалогичностью и интертекстуальностью. Проблема текста в тексте на примере рассказа Бориса Лаврѐнева “Сорок первый”». В своей работе А. Худзиньска-Паркосаде выявляет контрасты, проявляющиеся как в речи героев, так и в самом повествовании. Например, у красноармейцев речь пропитана жаргоном, диалектизмами и вульгаризмами, подчеркивающими их необразованность и излишнюю эмоциональность.

Особое внимание исследователь обращает на пародию как один из главных аспектов интертекстуальности, последовательно выявляет характер и функции отрывков, которые являются реализацией приема «текст в тексте». Например, уже в первой главе Б. Лаврѐнѐв обращается к тексту Б. Пильняка «Голый год». Писатель использует мотив пильняковских кожаных курток. По мнению Худзиньска-Паркосадзе, под пером Лаврѐнѐва Красная армия лишается исторического пафоса и в большей мере приобретает язвительно-насмешливый характер. Особенно жестоко автор трактует образ комиссара Евсюкова, пародируя его большевистское мировоззрение.

Исследователь также не упускает из виду проблему авторской позиции, которая, как она полагает, сводилась к оказанию влияния на мировоззрение читателя. Здесь для нас важна идея диалога, которую выдвигает А. Худзиньска-Паркосаде. Диалог, по её мнению, составляет главный стержень композиционной структуры текста, и таких диалогических ситуаций, возникающих между героями, автор статьи выделяет пять.

Мы предполагаем, что одним из главных мотивов повести «Сорок первый» является тема культуры. Она затрагивается впервые в диалоге между Евсюковым и белогвардейским офицером, а также в первом диалоге Марютки с Говорухой-Отроком, когда девушка читает офицеру стихи. Лаврѐнѐв тем самым и разрушает стереотипы революционной литературы, и

показывает, как разница культур влияет на социальную и психологическую составляющую героев-антагонистов. Мы пришли к выводу, что тема культуры не объединяет героев, а только разъединяет. Показательно при этом, что именно спор побудил поручика продолжить борьбу за свою культуру. И в финале повести Лавренёв показывает читателям последствия идеологического спора героев. Сцена выстрела застает врасплох не только людей на корабле, но и читателя.

Вслед за А. Худзиньской-Паркосадзе мы полагаем, что автор не хотел сводить всё к романтическому контексту, соединяя поручика, офицеров белой гвардии и традиции русского романтизма в один метафорический ряд. Здесь, скорее всего, Лавренёв ведёт диалог с читателем о смысле жизни, значении культуры и о сохранении долга. И не без значения приводятся строчки лермонтовского паруса. Таким образом, писатель вводит мотив революции как бури и рассчитывает, что читатель знает заключительные строки произведения: «А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!». Соответственно, в финале Лавренёв противопоставляет революции-буре спокойную культуру.

Возвращаясь к образу главного героя, отметим одну важную деталь его портрета. Б. Лавренёв на протяжении всего повествования намеренно показывает читателю привлекательные черты поручика: верность долгу и культуре, образованность, честность, силу духа. А самое главное, и это подчеркивается в повести многократно, – у него необыкновенно красивые глаза: «<...> глаза у поручика сини-синие <...>». Однако в описании глаз присутствует некая настороженность. Настойчиво повторяемая метафора «шарики», наталкивает нас на мысль, что глаза поручика лишены той светлой точки, которая и делает взгляд человека живым. И чтобы усилить безжизненность глаз главного героя, писать противопоставляет им горящие глаза Марюки: «<...> шалые, косо прорезанные, с жёлтым кошачьим огнём». Лавренёв только раз использует существительное «глаза», когда в момент

болезни поручик будто бы пробуждается. Однако в финале повести глаза поручика окончательно приобретают черты материального: «В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на неё недоуменно-жалостно».

Стоит отдельно сказать и про сны главного героя. В период болезни у поручика поднимается сильная температура, и он ненадолго теряет сознание. За это время ему снится несколько снов. Первый сон – про сдачу экзамена в университете. Второй – о боевой подготовке в военном лагере. Оба сна выражают бессознательное стремление поручика к миру и отказу от войны. Однако это резко контрастирует с жестокими обстоятельствами гражданского противостояния. Поручик находится между желаемым умиротворением и жестокой действительностью.

Таким образом, двигаясь от изучения определенных компонентов текста с явно выраженными характеристиками образа автора, через описание изображенного мира с его деталями к проблематике и идее произведения, мы попытались выявить художественные элементы, формирующие образ автора на поверхностном и глубинном уровне. Подводя итог, можно сказать, что сложность определения идеологической позиции автора «Сорок первого» вытекает из диалогического характера данного произведения, а также иронического освещения главных героев.

В разделах *1.2 Экранизация Я. Протазанова* и *1.3 Экранизация Г. Чухрая* мы проводим сопоставительный анализ повести и фильмов «Сорок первый» 1927 и 1956 года.

Фильм 1927 года был лишен возможности передачи синхронизированного звука, однако это не помешало Протазанову сопроводить видеоряд глубокими и психологичными титрами. Интересно, что ни одна надпись не заимствуется в точности из повести, они схожи, но, тем не менее, имеют свой собственный колорит. Титры «Сорок первого» острохарактерные, с определенным лексическим содержанием,



показывающие точный и яркий портрет говорящего. Уникален и монтаж самих титров. Сразу после неоконченной надписи «Только на мгновение распалось подрезанное огнем пулемета острое кольцо казачьих сабель и...» следует кадр, показывающий, как отряд Евсюкова прорывается из вражеского окружения.

Особая природа «немого» кинематографа обуславливает ряд неизбежных утрат. В первую очередь это касается языковой образности повести при переводе её на киноязык (произведение Лавренёва содержит больше натуралистических и поэтических описаний, глубоких образов и приёмов). Ограничение временными рамками вынуждает режиссера выбирать только те сюжетные элементы, которые помогут передать авторский замысел на экране и усилить характеристики героев. Помимо этого, «немой» кинематограф благодаря игре актеров, использованию крупных и общих планов, принципу монтажа приобретает особую визуальную выразительность.

Анализ кинокартины Я. Протазанова позволил нам предположить, что экранизация была посвящена драматическому столкновению противоположных идеологических позиций двух влюбленных, не способных отказаться от социальных шаблонов. Фильм насыщен яркими образами как главных, так и второстепенных героев. Режиссер смело использует материал, наполняет картину различными смысловыми деталями, которые ненавязчиво наталкивают зрителя на самостоятельные размышления.

Далее мы переходим к сопоставительному анализу картины Г. Чухрая и повести Б. Лавренёва. Однако прежде чем приступить к анализу, мы изучили историю возникновения кинокартины, чтобы глубже понять (на смысловом уровне), что для режиссёра имело первостепенное значение при создании фильма.

Наиболее важным для нас в экранизации Г. Чухрая является то, как передан идеологический конфликт между Марюткой и поручиком. В

оригинальной повести он остаётся открытым, тогда как Г. Чухрай старался избежать неоднозначности. Он даёт своим героям высказать всё друг другу, и их диалог заканчивается трогательно и эмоционально. Финал Г. Чухраю пришлось переснимать. Однако начальству не понравилась игра Марютки, горькие рыдания над телом убитого белогвардейца не убедили кинематографистов студии. Впоследствии Чухрай признавал, что Извицкая не вытянула финал. На это обратили внимание и кинокритики, говоря об акценте на Марютке, а не на поручике. Также высказывались и о романтической трактовке фильма, вместо идейной (Марютка, целясь в офицер, не вспоминает о приказе Евсюкова). Но всё же режиссёр изображает трагическую судьбу двух влюблённых с драматичным финалом. Таким образом, фильм Г. Чухрая «Сорок первый» проникнут духом гуманизма, и упор режиссёр делает на любовных взаимоотношениях героев. Однако вследствие акцентирования внимания на высоких чувствах, в кинокартине утрачивается психологизм повести Лавренёва, воссоздающего неидеализированные образы персонажей.

Благодаря прекрасной работе оператора С. Урусевского, передаются не только живописные эпизоды пустыни, но и открываются новые художественные возможности камеры. Например, сцена вечернего перехода через Каракумы получилась лаконичной и насыщенной. Пейзаж и пространство также связаны с развитием драматического действия, через него зритель понимает невыносимую тяжесть пути, требующего от отряда огромных физических и моральных сил. Оператор профессионально связывает завораживающие кадры пустыни с психологическим смыслом повествования, акцентирует внимание зрителя на важных моментах посредством живописных приёмов. Урусевский показал не только природный мир, но и умело передал *золото* песка и тел, а также *синеву* глаз поручика и моря. Однако многие кинокритики указывали на слишком затянутую панораму пустыни.

Сопоставительный анализ двух экранизаций 1927 года и 1956 года позволил нам выявить неповторимый характер каждой из них. Режиссёры по-разному показывают главного героя повести – Говоруху-Отрока. У Чухрая поручик высоконравственный, самоотверженный. У Протазанова офицер резкий на слово, самодовольный. Такое изображение офицеров обусловлено временем этих экранизаций. Фильм 1927 г. был снят, когда горечь и злость после Гражданской войны ещё не до конца утихли в сердцах людей. На тот момент в образ офицера закладывалось представление о деспоте и слуге режима. В период после Великой Отечественной войны он снова обретает благородный, честный образ.

Образ Евсюкова режиссёры также изображают по-разному. У Чухрая комиссар наделён бросающейся в глаза харизмой. Он намного старше и увереннее, голос строгий, сразу ощущается его авторитет. Чухрай также наделяет героя человеческими качествами: он не добивает обессиленных красноармейцев, а хоронит с почестями, во время преодоления дороги через пустыню делится последней водой с пленным офицером. У Протазанова образ Евсюкова разительно отличается от чухраевского. Он не внушает такой уверенности, в некоторых моментах кажется растерянным.

Проведенный сопоставительный анализ двух экранизаций позволил нам выявить неразрывную связь, существующую между киноинтерпретациями произведений и идейно-художественной атмосферой времени их создания.

### **Заключение**

На основании проведенного нами исследования представляется возможным сделать некоторые выводы о том, насколько точно переданы содержание повести и замысел автора. Обе экранизации — свидетели времени. В экранизации Я. Протазанова были показаны драматические столкновения противоположных идеологических позиций Марютки и Говорухи-Отрока, не сумевших отказаться от навязанных социальных шаблонов. Режиссёр попытался в точности перенести на плёнку фабулу

повести Лавренёва, при этом он наделил выразительными чертами как главных, так и второстепенных героев, смело использовал материал произведения и наполнил картину запоминающимися смысловыми деталями. Опытный Я. Протазанов определённо знал, как сделать так, чтобы в немом фильме не только титры, но и каждый кадр, крупный план и любая деталь работали на его идеи. Экранизация Протазанова в значительной мере выдержана в рамках замысла Б. Лавренёва.

Талантливый Г. Чухрай создал поэтичную, лирическую картину, пронизанную духом гуманизма. Все герои в экранизации Чухрая, вне зависимости от того, какую сторону они выбрали, находятся на одном уровне и в равных условиях. Все желают обрести мирную, безмятежную жизнь. Однако в отличие от повести Лавренева, где главный акцент делается на идейном замысле, на изображении великого противостояния различных идеологий и культур, Чухрай больше внимания уделяет романтическим взаимоотношениям героев, из-за чего утрачивается характерное для повести внимание к массовой психологии революционного времени.

Оба кинематографиста создали экранный эквивалент литературного произведения. Они показали Гражданскую войну как общую трагедию всех людей, вне зависимости от того, причисляют ли они себя к «красным» или «белым».

В процессе анализа «потерь» и «приобретений», которые возникли при переводе повести с языка литературы на язык кино, мы выявили: каким образом в каждой из экранизаций было реализовано следование тексту Б. Лавренева, что было сокращено в произведении, чтобы создать сценарий для кинокартины, какие эпизоды были дополнительно включены для раскрытия идейного замысла автора и как отразилась сложная мотивная структура «Сорок первого» в двух фильмах.

Перспективы дальнейшего изучения проблемы экранизации произведений Б. Лавренёва видятся нами в обращении к другим

кинематографическим опытом отечественных режиссеров (фильмам по «Рассказу о простой вещи», повестям «Ветер», «Седьмой спутник», пьесе «Разлом»).